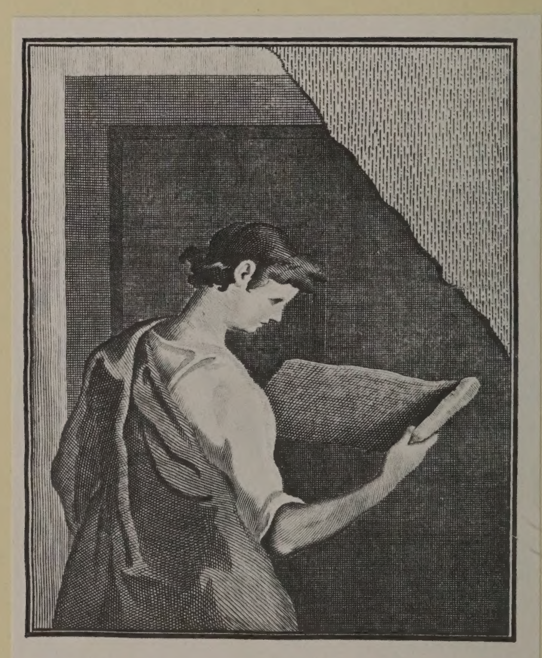


BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

# LA PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

## COMMENT LE PHOTOGRAPHE DEVIENT UN ARTISTE,

PAR

H.-P. ROBINSON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR HECTOR COLARD,

Membre de l'Association belge de Photographie.

PREMIÈRE PARTIE.

DES PLAQUES A LA GÉLATINE. — NOS OUTILS. — DE LA COMPOSITION.
DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE.
A LA CAMPAGNE. — CE QU'IL FAUT PHOTOGRAPHIER. — DES MODÈLES.
DE LA GENÈSE D'UN TABLEAU. — DE L'ORIGINE DES IDÉES.

TROISIÈME TIRAGE.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

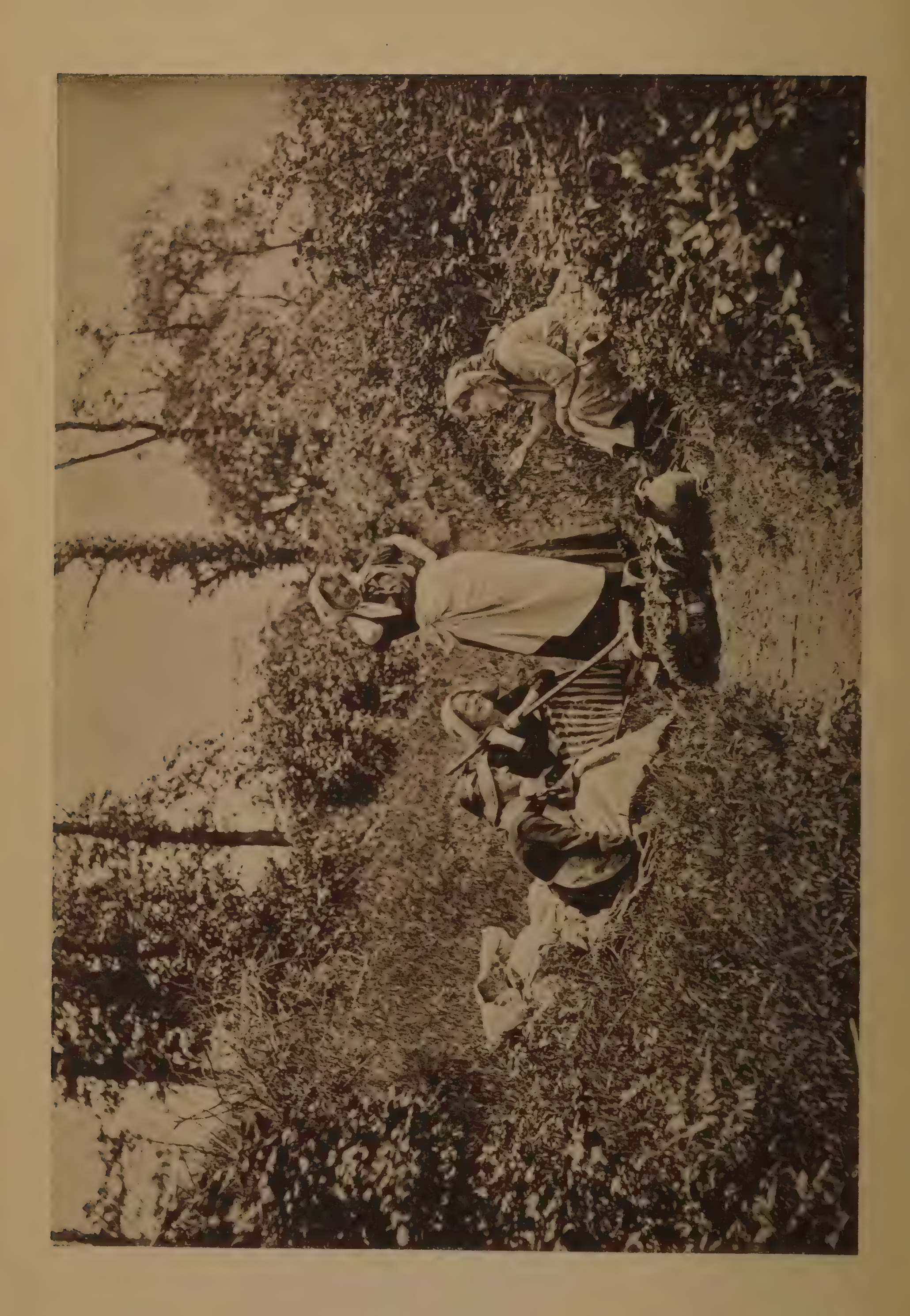
ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1899

# LA
# PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

6421 B. — PARIS, IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS,
55, quai des Grands-Augustins.



BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

LA

# PHOTOGRAPHIE

# EN PLEIN AIR.

## COMMENT LE PHOTOGRAPHE DEVIENT UN ARTISTE,

PAR

**H.-P. ROBINSON,**

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR HECTOR COLARD,

Membre de l'Association belge de Photographie.

### PREMIÈRE PARTIE.

DES PLAQUES A LA GÉLATINE. — NOS OUTILS. — DE LA COMPOSITION.
DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE.
A LA CAMPAGNE. — CE QU'IL FAUT PHOTOGRAPHIER. — DES MODÈLES.
LA GENÈSE D'UN TABLEAU. — DE L'ORIGINE DES IDÉES.

TROISIÈME TIRAGE.

PARIS,

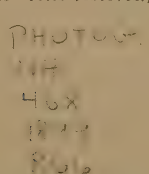
GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1899





# PRÉFACE DE L'AUTEUR.

On a dit de Gibbon, l'historien, qu'il ne faisait pas toujours une distinction suffisante entre sa propre personnalité et celle de l'Empire romain. J'ai bien peur que les Chapitres qui composent ce Livre ne prêtent à une pareille objection. Je crains que l'on y trouve beaucoup plus de choses qui ont droit à ma personnalité et à mes productions qu'un écrivain modeste ne devrait le faire; mais c'est une chose difficile à éviter. La nature de l'enseignement et des leçons à inculquer semble demander que j'expose les résultats de mon expérience personnelle et fait peut-être penser que les tableaux, qui sont le produit de cette expérience, sont les meilleurs exemples à donner.

Il est évident que les tableaux qui ont été obtenus actuellement au moyen de la Photographie montreront, mieux que toute autre méthode, les particularités et les limites de notre art.

La Photographie ne doit pas être seulement une reproduction littérale du fait prosaïque ; elle doit être un des moyens de réaliser ce qui dépend de l'imagination, c'est-à-dire l'art réel, l'art vivant : telle a été la seule aspiration de ma vie.

Dans ce but, j'ai essayé, dans les Chapitres qui vont suivre, d'amener les photographes à penser par eux-mêmes comme des artistes, et à apprendre à exprimer leurs pensées artistiques selon la grammaire de l'art.

Ce n'est pas la faute de l'art photographique même s'il n'a pas produit plus d'œuvres originales, qui montrent la plupart des qualités que l'on retrouve dans les autres arts. Les matériaux employés par les photographes diffèrent seulement de ceux qu'utilisent le peintre et le sculpteur.

Sauf une ou deux exceptions, les illustrations doivent leur existence à la Photographie. Sans l'aide des procédés qui permettent de remplacer rapidement et à bon marché la gravure par des bois faits d'après des croquis à la plume, un Livre de cette espèce ne pourrait pas être illustré. Ces illustrations n'ont pas la moindre prétention d'être des exemples raffinés : elles atteindront leur but si elles aident à faire mieux comprendre ce que j'ai écrit.

Les illustrations hors texte ont été faites par l'*Ink Photo-Process,* de Sprague, procédé par lequel des photographies de la nature ou des dessins sont transformés en lithographies.

J'ai le plus grand plaisir à reconnaître la dette de reconnaissance que j'ai contractée vis-à-vis de M. Henry Blackburn, qui, dans ses Catalogues d'expositions si connus et si hautement estimés, a été l'un des premiers à se servir largement des procédés photolithographiques. M. Blackburn m'a permis d'employer quelques-uns des bois de son Catalogue admirablement illustré de la National Gallery : ce Livre devrait se trouver dans les mains de chaque photographe qui désire se perfectionner dans l'étude de l'art.

H.-P. Robinson,

Auteur de l'*Effet artistique en Photographie.*

Nota. — Dans ce nouveau tirage de l'édition française, les phototypies hors texte ont été tirées par M. Aron, 30, rue Lebrun, à Paris.

LA

# PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

## PREMIÈRE PARTIE.

---

## CHAPITRE I.

### DES PLAQUES A LA GÉLATINE ET DE LEUR EMPLOI.

Il est presque inutile de dire au lecteur que ce Livre n'est pas un Traité de Chimie. Cependant il arrive souvent que les Livres qui doivent traiter de l'art considèrent les tableaux photographiques comme le simple résultat de poids et de mesures, de molécules et d'atomes, d'achromatisme et d'astigmation : il paraît donc nécessaire d'établir que l'art commence où cessent l'Optique et la Chimie. Il n'y aura, par conséquent, dans ce Livre pas un mot technique, excepté dans le cas où cela serait nécessaire pour démontrer l'effet pictural.

Les chambres noires et les procédés ne sont que les moyens matériels ou mécaniques de l'art, comme le sont, pour la peinture, les pinceaux, les couleurs, le papier, les panneaux ou la toile : c'est à ce point de vue que j'en parlerai. Mais quant à traiter de la fabrication de ces matières, cela serait tout à fait s'écarter du but de mon Livre.

Pourquoi, depuis l'invention des plaques sèches, le photographe devrait-il perdre son temps à préparer les produits qu'il emploie? Cela n'en fait pas un artiste. De même, un peintre ne gagnera pas en célébrité, parce qu'il broiera lui-même ses couleurs. Je crois même que si le peintre ou le photographe faisaient eux-mêmes leurs couleurs et leurs pinceaux ou leurs plaques et leurs

objectifs, leur travail en souffrirait. Il n'est pas probable qu'ils arrivent à surpasser ou même à égaler l'expérience du fabricant.

Les peintres et les photographes n'ont pas toujours pu se procurer les matériaux nécessaires à leurs travaux et ils en étaient réduits à les préparer eux-mêmes. Dans le cas du peintre, il y a longtemps que cette difficulté n'existe plus; quant au photographe, on peut dire que cet inconvénient a cessé depuis que toutes les autres méthodes de faire un négatif ont été remplacées par le procédé à la gélatine.

Certaines personnes éprouvent, paraît-il, le plus grand plaisir à préparer leur dîner, comme il y a des photographes qui aiment à faire eux-mêmes leurs plaques sèches. Mais presque toujours, en cuisinant, on perd son appétit et l'on gâte son dîner; de même, la préparation des plaques fait dépenser une partie de l'énergie que l'on aurait pu appliquer beaucoup mieux à la production du négatif.

Il est bon que l'on connaisse la préparation des produits que l'on emploie, que l'on en acquière une certaine habitude; mais pour autant que cela concerne les plaques, une connaissance théorique suffit.

Naturellement, il faut savoir comment on emploie les produits, comment on développe un négatif ou comment on imprime une épreuve, mais il n'est pas nécessaire de préparer ses plaques ou d'albuminer son papier.

C'est ici que reparaît l'analogie avec le peintre. Il est tout naturel que les artistes, photographes ou peintres, aient quelque connaissance de l'histoire de leur art et des outils qu'ils emploient. Mais, dans le travail pratique, le photographe n'a pas plus besoin de faire ses plaques ou son révélateur que de fabriquer ses objectifs ou sa chambre noire.

Mon avis est donc qu'il faut acheter tout préparés les matériaux nécessaires à la besogne mécanique, se procurer le plus possible de choses faites par ceux dont c'est le métier, afin de concentrer toute son attention sur l'étude de l'emploi de ces produits. Mais, que l'on fasse ou que l'on achète les plaques, je suppose que le lecteur sait comment on obtient un négatif.

En Angleterre, il a été de mode, parmi les écrivains photographiques, d'appliquer le terme *a new power*, une nouvelle

force, à presque toutes les inventions ou découvertes, ayant trait à la Photographie. Ce titre assez pompeux a été souvent mérité, mais, bien plus souvent encore, donné sans aucune raison. On ne peut nier que, en ne considérant qu'un seul avantage, la rapidité de la pose, permise par les plaques à la gélatine, donne aux photographes une nouvelle force très réelle et bien distincte. Cette découverte leur permet, d'une part, de produire des effets tout à fait nouveaux, et, d'autre part, leur donne les moyens de reproduire les effets connus avec beaucoup plus de facilité et de sûreté.

Le procédé étant de beaucoup plus rapide que tous ceux pratiqués jusqu'ici, il convient admirablement pour tous les sujets qui demandent ou qui admettent une pose très courte, ceux qui, par exemple, ne demandent qu'une pose d'une fraction de seconde, qui s'appelle généralement, mais peu correctement, *pose instantanée*.

Naturellement, ce seul avantage met à notre portée un grand nombre de sujets que, jusqu'à présent, on n'avait pu que timidement essayer de reproduire. Cependant le procédé a aussi ses désavantages.

Les épreuves instantanées sont devenues d'une exécution si facile que toutes les expositions en sont remplies. Ces photographies peuvent être utiles aux peintres, parce qu'elles représentent des coins réels de la nature, des vues d'une réalité mécanique, tout au moins; mais cela n'est pas de l'art. Cependant, si l'on en voit une grande quantité, on y trouve de temps en temps une perle. Faisons une expérience sur des instantanées, des marines, par exemple. Mettons à part, au fur et à mesure qu'elles se présentent, les épreuves qui nous frappent. Après avoir vu toute la collection, revenons aux épreuves choisies. Bien que toutes les vues marines aient semblé être faites par un seul photographe, on pourrait croire que le hasard seul a présidé au choix des épreuves. Au contraire, on s'aperçoit que l'on a choisi toutes les œuvres de un, deux ou trois artistes célèbres, quoiqu'elles aient été placées pêle-mêle avec toutes les autres.

Ceci prouvera, je pense, à toute évidence, que, même dans des sujets qui sembleraient ne pas permettre le moindre contrôle de la part du photographe, celui-ci peut pour ainsi dire obliger les

circonstances à se plier à ce qu'il désire, et montrer sa connaissance de l'art, même dans une reproduction instantanée d'un effet passager de la nature.

Je rappellerai à mes lecteurs les magnifiques marines de M. Mayland; peut-être même s'en trouvera-t-il parmi ceux qui me lisent qui possèdent ces œuvres d'art. Ce n'est pas le hasard, mais c'est la persévérance, l'attente pendant bien des mois qui permettent d'arriver à ces résultats : c'est en étant difficile sur le choix de ce qui peut constituer un sujet, en n'acceptant que ces arrangements de mer et de ciels qui se prêtent d'eux-mêmes à un effet artistique, en se conformant aux lois de la composition et du clair-obscur.

Ce n'est que par une connaissance parfaite de ces lois et une pratique constante, que le photographe pourra faire une application immédiate et, pour ainsi dire, foudroyante de ces lois, ce qui est la première condition d'une photographie instantanée.

Dans la reproduction des scènes qui contiennent des groupes de figures comme, par exemple, les vues si intéressantes prises du haut d'un omnibus de Londres par M. Cobb, toujours les meilleurs artistes obtiendront les meilleures épreuves.

Un photographe, ignorant des principes de l'art, abordera le premier sujet venu et se fiera au hasard, tandis que celui qui connaît les règles de la composition attendra jusqu'à ce que ses personnages aient pris d'eux-mêmes l'arrangement le plus harmonieux et il saura quel est le moment le plus propice pour faire partir la détente de son obturateur.

Peu de temps après que les nouvelles plaques furent devenues d'un usage courant, on discuta longuement la question de savoir si le nouveau système remplacerait jamais complètement le procédé au collodion humide. On pensait que, pour le paysage, les négatifs n'auraient pas le brillant et le modelé, combinés avec la netteté qui caractérisaient si bien l'ancien procédé. Et pendant quelque temps le doute fut permis. Mais depuis lors, le procédé a démontré victorieusement, dans des milliers de paysages photographiques, que non seulement il est susceptible de donner tous les effets du procédé au collodion, mais qu'en le maniant habilement, on peut arriver à des résultats pleins de charmes nouveaux.

On trouve davantage ce que les artistes appellent la *qualité* dans un bon négatif à la gélatine que dans un négatif au collodion humide ; et puis le photographe, n'ayant plus à lutter contre les nombreux insuccès inhérents au procédé humide, peut consacrer plus de temps et plus d'attention au côté esthétique de son art ; c'est également par un travail plus aisé que l'on prolonge sa vie.

Le nouveau système offre certainement des difficultés, mais on est parvenu à supprimer bien des défauts, tels que les petits points noirs, les stries, les malpropretés et leurs effets, le voile, le séchage irrégulier de la couche, les taches provenant de doigts ou de linges sales, et bien d'autres encore.

Outre tous ces avantages, le photographe a maintenant le moyen de transformer ses paysages photographiques en véritables tableaux, en les animant par des figures. Cela était possible également avec l'ancien procédé ; mais, par suite de la longueur de la pose, les figures étaient sujettes à bouger et les mécomptes étaient nombreux. Il y avait peu de chances d'obtenir cet effet instantané dans les figures que l'on voit maintenant si souvent dans les paysages, et c'était presque sans espoir de succès que l'on essayait d'introduire dans le paysage un animal, une vache, un cheval, un âne, etc.

Nous avons donc une série de nouveaux sujets à notre disposition. Les mille petits incidents de la vie rustique nous offrent une grande variété de sujets qui conviennent maintenant à notre art et que, auparavant, il eût été téméraire d'essayer de reproduire. Il est vrai que l'on a fait depuis longtemps des portraits d'animaux, mais presque toujours c'étaient des portraits d'individualités animales spécialement amenées devant le photographe dans le but d'en obtenir une image ; par exemple, un taureau couronné à un concours, le cheval vainqueur d'une course ou bien le chien favori des maîtres. Maintenant nous pouvons aller trouver les animaux dans le milieu où ils se tiennent, et reproduire leurs attitudes habituelles, comme par exemple : le bétail dans la cour de la ferme ou dans le ruisseau où il se baigne, les chevaux à la charrue, les porcs cherchant leur nourriture, les daims dans un parc, et — ce qui n'a pas encore été fait avec succès, mais ce qui le sera, — des pigeons en plein vol ou bien descendant vers la terre au moment où on les nourrit.

Il est aisé maintenant de saisir ce que l'on peut appeler les beautés accidentelles de la nature. Auparavant, il fallait monter sa tente, préparer sa plaque et, pendant ce temps-là, le nuage, qui ombrait partiellement le paysage et donnait l'ampleur de lumière et d'ombre, avait disparu. Quant aux figures qui donnaient la vie au paysage, elles avaient changé de place : ainsi le charretier, ne pouvant attendre, était parti avec sa pittoresque charrette et son attelage de chevaux vigoureux.

Mais il y a peut-être un cas dans lequel la Photographie aux plaques sèches a un avantage encore plus grand : c'est lorsqu'il s'agit de photographier des intérieurs. Il y a bien des endroits où le procédé humide est impraticable, à cause des réductions d'argent qui se produisent sur la plaque. La chambre noire peut reproduire maintenant les musées, les galeries de tableaux, les intérieurs meublés avec profusion, les yachts, etc., alors que, sous le rapport des résultats, il n'y a jamais eu rien de comparable à ceux des glaces sèches.

Chaque photographe de profession sait, par expérience, combien de clients il a perdus, parce qu'avec l'ancien procédé il ne pouvait pas opérer assez rapidement, même par les plus beaux jours. Les jeunes enfants, les gens nerveux et ceux qui sont affligés de certaines maladies, telles que le tremblement sénile, voilà autant de clients que l'on perdait, faute de pouvoir poser le temps nécessaire.

Le nouveau procédé a permis de réduire considérablement, sinon de supprimer ces impossibilités. Il y a des sujets qui anciennement désespéraient le photographe et qu'il entrevoit maintenant avec plaisir, parce qu'il sait qu'il lui est facile de faire ce qui n'était que simplement possible auparavant et que peut-être il n'aurait pas songé à entreprendre.

Maintenant tout ce qui est nécessaire, c'est de connaître ce qui constitue un tableau et de posséder cette qualité, plus rare qu'on ne le pense, de se déterminer à faire un choix.

Il faut que le photographe acquière cette faculté de faire un choix et de savoir qui l'a fait correctement : c'est là un des objets en vue desquels ce Livre a été écrit.

Je ne veux pas le moins du monde me mêler de ce qui regarde les professeurs de Photographie; mais il est un point qui a trait aux plaques sèches et que je ne puis m'empêcher de toucher.

Voici ce que je pense : ne faites pas d'expériences à la campagne, vous aurez assez d'occupation pour arranger votre tableau.

Quelques photographes auront, dans chaque châssis, une espèce différente de plaques, de degrés variables de sensibilité. Ceci, si l'on veut, c'est de l'expérience scientifique, ce n'est pas faire du paysage. Essayez chez vous de trouver le genre de plaques que vous pensez devoir vous convenir, et tenez-vous-en à votre choix. Il est plus facile d'obtenir de bons paysages avec des plaques de qualité inférieure, *si on les connaît,* qu'au moyen de plaques de toute première qualité dont on n'a pas d'expérience.

Je n'irai pas jusqu'à dire n'essayez pas de trouver une meilleure espèce de plaques que celle dont vous vous servez : cela équivaudrait à supprimer tout progrès. Mais ne changez pas par amour du changement.

# CHAPITRE II.

## NOS OUTILS.

L'invention des plaques sèches a révolutionné la Photographie en plus d'un point. La rapidité, due à la sensibilité de ces plaques, a rendu presque inutile l'emploi des objectifs extra-rapides, — ces glorieux triomphes de l'art de l'opticien. Et dans un temps qui n'est peut-être pas bien éloigné, on regardera comme des curiosités, ou bien on les brûlera comme rebuts, ces prodigieux efforts dus au génie du fabricant d'appareils. On verra que la chambre noire de l'avenir sera faite plus spécialement au point de vue de la légèreté et de la facilité à s'adapter à toutes les circonstances.

Il fut un temps où il était impossible pour un photographe d'obtenir une chambre noire faite à sa guise, à moins que d'avoir recours à un vulgaire menuisier. Le fabricant d'appareils était une sorte de despote qui, n'ayant de sa vie jamais employé une chambre, prétendait mieux connaître que le photographe lui-même ce qu'il lui fallait : il ne restait à l'infortuné opérateur qu'à se soumettre.

Il y a quelques années, un célèbre explorateur africain me demanda d'examiner un équipement photographique qui lui avait été fourni par ordre du gouvernement. A mon sens, il lui fallait trente livres de bagages, comprenant les appareils et les produits nécessaires, le tout emballé soigneusement dans une petite caisse ; même pour être généreux, je lui donnais environ dix livres en plus pour les verres. Dépense totale : 1000$^{fr}$ à 1200$^{fr}$.

Il n'était pas nécessaire d'obtenir des clichés de grand format, et, avec un bagage tel que je viens de le décrire sommairement, tout photographe intelligent, secondé par les circonstances, eût été à même de donner une assez bonne idée de l'Afrique.

Mais, en réalité, on avait fourni un bagage photographique qui pesait près d'une tonne et qui avait coûté plusieurs milliers de francs. Parmi toutes les nombreuses absurdités que je remarquai, je puis citer celle-ci : la collection de produits contenait trois livres d'ammoniaque. Or, en ce temps-là, on n'employait cet alcali que pour neutraliser le bain de nitrate, et il n'en fallait que quelques gouttes. Mais, d'autre part, il n'y avait qu'une livre d'hyposulfite pour une rame de papier albuminé.

Je dis au frère de l'explorateur, qui devait être le photographe de l'expédition : « Je pense que vous feriez mieux de laisser tout cela chez vous : cela vous épargnerait la peine de l'abandonner dans le premier fourré ou le premier marais que vous rencontrerez. »

L'expédition partit un jour ou deux après ; il n'y avait donc plus le temps nécessaire pour faire un changement quelconque.

Comme moralité, je puis dire que l'on ne reçut jamais une photographie, et qu'il ne revint absolument rien de tout cet attirail d'appareils en acajou, garnis de cuivre pour les climats chauds, de tout ce laboratoire qui contenait tous les produits chimiques, solides ou liquides, que l'imagination scientifique la plus déréglée pouvait supposer être probablement utiles à l'art.

Les appareils, avant toutes choses, doivent être légers et faciles à manier ; et, en même temps, on ne peut pas leur reprocher d'être bon marché. Mais je n'insiste pas sur ce point, parce que les objets peu coûteux sont rarement bon marché.

Il est peut-être plus économique de se procurer tout d'abord des outils excellents que de commencer avec des instruments bon marché. Il y a, dans le commerce, ce que l'on appelle des *appareils complets;* c'est peut-être utile, en ce sens que cela engage les amateurs à commencer la Photographie, mais bientôt on les rejette pour se procurer quelque chose de meilleur. Il semble si prudent et si peu coûteux de se procurer un appareil complet pour une cinquantaine de francs, et tous les photographes savent combien il est difficile de renoncer à la Photographie, ou même de s'arrêter en chemin, une fois que l'on a commencé à pratiquer cet art.

C'est même un fait assez curieux à constater dans notre siècle que la fascination qu'exerce la Photographie sur ses adeptes ; c'est

la seule chose qui n'ait pas passé de mode depuis une quarantaine d'années.

L'appareil d'explorateur que j'ai décrit était destiné au travail en plein air. Quant aux arrangements pour l'atelier, ils étaient encore bien plus compliqués et plus massifs.

Comme exemple, rendons visite à un de mes amis, un amateur de Photographie, un enthousiaste dont l'atelier regorge de tous les luxes en fait d'appareils que la fortune peut donner.

Je veux faire un portrait carte. Je mets au foyer la première moitié de la plaque pour une figure en pied. Ici, dès le début, je rencontre une difficulté : l'esprit inventif de mon ami m'a tendu un piège dans lequel je tombe immédiatement. L'objectif est muni d'un cône, qui doit empêcher les rayons de lumière inutiles de pénétrer dans la chambre noire et de voiler la plaque (difficulté que je n'ai jamais rencontrée chez moi dans n'importe quelles circonstances). A l'intérieur de cet écran conique est un obturateur, qui se manœuvre de l'extérieur au moyen d'un bouton de cuivre (ce bouton étant rond, le seul moyen de s'assurer si l'obturateur est ouvert ou fermé, c'est de regarder dans l'objectif); l'obturateur est muni d'une charnière à sa partie supérieure, et, lorsqu'il est ouvert, il est retenu par un ressort; pour fixer le ressort, il faut donner une secousse à l'obturateur pendant la pose, ce qui fait vibrer la chambre. Pendant que je suis en train de mettre au point, l'obturateur se ferme.

On remet les choses en état avec le plus grand soin et l'on introduit le châssis. Le modèle est la seule personne dans l'atelier qui ait l'occasion de regarder dans l'objectif, à moins que la mémoire de l'opérateur ne soit bien fidèle; au moment où l'on va poser, juste à temps heureusement, le modèle découvre que l'obturateur est ouvert, car, ainsi que je l'ai dit, avec ces cônes, l'opérateur ne peut dire si l'objectif est ouvert qu'en regardant dans l'objectif; le bouton étant rond ne peut lui donner aucune indication.

Avant que la pose ne soit complète, le ressort se détend et l'obturateur tombe. Si l'on se sert de ces cônes, l'obturateur doit être muni d'une charnière à sa partie inférieure de manière que, ouvert, il puisse tomber; il n'y aurait pas le danger de fatalement terminer trop vite la pose; et si l'obturateur, lorsqu'il

est fermé, s'inclinait vers l'objectif, il n'y aurait pas de nécessité d'avoir un ressort et, par conséquent, pas de danger de vibrations.

Après le portrait carte, il s'agissait de prendre une tête grandeur nature sur une plaque 40 × 50. Il fallait deux hommes vigoureux pour hisser la grande chambre sur un pied à roulettes. Cette chambre et son pied sont les chefs-d'œuvre du fabricant. L'arrière était susceptible de tant de mouvements des plus ingénieux que vraiment je n'en connaissais pas l'usage, et j'avais même fini par renoncer à en découvrir tous les artifices. Les côtés sont faits à panneaux; le devant est un enchevêtrement de bois et de cuivre; le pied est en chêne lourd, il se lève et se descend, s'incline en avant et en arrière, tourne vers la droite ou vers la gauche.

Le modèle est en place et nous essayons de le mettre au point; mais ici surgit une difficulté. Cette chambre, faite par un des premiers constructeurs du monde, spécialement pour prendre des têtes grandeur nature, cette chambre, avec toute sa complication de mouvements, ne contient aucun des mouvements répondant aux usages qu'on en attendait. Le foyer s'obtient par une vis au moyen de laquelle le devant de la chambre, supportant l'objectif, est poussé en avant ou en arrière; ce n'est pas une mauvaise forme pour les petites chambres, mais pour quiconque a essayé de mettre au point un objet en grandeur naturelle avec un dispositif de cette espèce, il est bien connu que la mise au point est impossible. On produit une image de la grandeur de l'original en mettant l'objectif à égale distance de l'objet et de la glace dépolie; lorsque l'objectif se meut entre l'objet et la plaque, il n'y a pas de foyer à obtenir. En cette occurrence, le seul moyen d'obtenir le point, c'est de déplacer la chambre ou le modèle, deux opérations également ennuyeuses, surtout si la chambre est trop lourde à manier et si le modèle est si bien posé que tout changement compromettrait le succès du résultat.

A la fin, nous obtenons une image à peu près satisfaisante, qui n'a pas la dimension demandée, mais nous sommes trop fatigués pour essayer davantage. La plaque est mise dans le châssis qui, étant fort lourd, se place difficilement dans la chambre, et alors... il y a quelque chose qui cède, car le devant de la chambre descend de quelques centimètres. On découvre que l'un des blocs de bois, qui avait été placé pour supprimer toute vibration, est tombé. Car

c'est une particularité de ces pieds massifs, faits théoriquement pour être très rigides, qu'ils vibrent bien plus que les pieds plus communs et plus simples, et cela à cause de leurs nombreuses complications. A la fin, la pose s'est faite. Le développement devient difficile, parce que cette lutte acharnée avec la chambre m'a épuisé et fait trembler ma main. Le modèle également est très fatigué et semble hébété. Et comme conclusion, on détruit le négatif, et personne de nous n'a le courage d'en recommencer un autre : c'est ainsi que les appareils les plus beaux peuvent réduire à néant les meilleures intentions.

Ceci est la relation fidèle d'une scène dont j'ai été témoin, il y a quelques années. L'appareil moisit maintenant dans un hangar quelconque.

J'ai montré ce qu'un appareil ne doit pas être; voyons maintenant ce qu'il devrait être.

Je suis heureux de constater que de grandes améliorations ont été introduites dans les plans des chambres et autres appareils, pendant ces dernières années. A la fin, les fabricants ont écouté ceux qui doivent se servir des outils, et il est possible maintenant, sans trop de peine, de se procurer des chambres et autres accessoires qui sont faciles à transporter et agréables à employer.

Si un photographe doit faire l'œuvre la meilleure et la plus artistique dont il est capable, il faut qu'il garde tous ses moyens, qu'il soit à même de consacrer toute son attention à son sujet, et qu'il puisse considérer, avec toute sa sérénitude d'esprit, la meilleure méthode pour arriver à son but. Il faut qu'il joue pour ainsi dire de ses outils et de son matériel; ceci, tout au moins, constitue ce que je considère comme nécessaire dans ma pratique personnelle.

Je fais quelquefois de grandes épreuves; mais je ne possède pas de chambre, même pour le format de $30 \times 40$, que je ne puisse transporter facilement ou bien qui renferme des pièces susceptibles d'être égarées ou oubliées à l'atelier.

Prenons le cas d'une chambre noire de campagne par exemple, puisque ce Livre est consacré principalement au travail en plein air. La chambre doit être légère, de manière à pouvoir être facilement transportée d'un endroit à un autre, sans qu'il en résulte

une fatigue tout à fait inutile pour l'opérateur. Je préfère la forme à queue ployante. Il ne doit pas y avoir de pièces détachées; les verrous valent mieux que les vis, s'il est possible de les employer. Le verre dépoli doit être à charnières; l'arrière ne doit basculer que *dans un sens,* c'est-à-dire pour permettre à l'avant-plan d'être bien au foyer. J'aime que cette bascule ait un jeu plus grand que celui donné d'ordinaire, c'est-à-dire environ $4^{cm}$ pour une chambre $21 \times 27$; c'est surtout utile pour les marines.

L'autre bascule s'emploie généralement pour rectifier les lignes verticales des monuments lorsque l'objectif doit être penché en avant ou en arrière. Les fabricants d'appareils insistent toujours sur l'addition de cette bascule, que l'on en ait besoin ou non, mais elle est si rarement nécessaire, qu'elle devient pratiquement sans emploi dans la plupart des chambres ordinaires, et ne fait qu'ajouter du poids. Je ne puis pas me rappeler une seule occasion dans laquelle j'ai eu besoin de ce mouvement; cependant j'ai eu à le transporter avec moi pendant plus de vingt-cinq ans!

Il y a une nouvelle forme pour l'arrière de la chambre, qui a été récemment inventée et qui est très compacte; cela marche facilement, mais la description en serait trop longue.

Les châssis doivent être faits tout d'une pièce, de cette forme dans laquelle le volet se tire complètement. Je considère comme très précieuse cette invention que nous devons, je crois, à l'Amérique; les châssis sont meilleurs et moins chers que ceux de l'ancienne forme qui s'ouvraient comme un livre. Il n'est pas nécessaire que le châssis soit coulissé sur toute sa longueur, souvent on risque de le voir s'arrêter dans la rainure; un simple arrêt suffit pour maintenir à sa place le plus grand châssis.

Le devant de la chambre doit être construit de telle façon que l'objectif puisse être levé lorsqu'il est nécessaire de supprimer une partie de l'avant-plan. La partie sur laquelle est fixé l'objectif ne doit pas glisser dans une rainure; il vaut mieux qu'elle soit maintenue au moyen d'un ressort. On peut également avoir à sa disposition, à la place de cette pièce, un cône pour allonger le foyer. Ce cône doit pouvoir se retourner et se fixer à l'intérieur de la chambre, en s'adaptant au même endroit : ceci au point de vue de la facilité en voyage.

La chambre doit être facile à monter et être prête à l'usage le plus rapidement possible. La Photographie n'est plus un travail de loisir comme dans le temps du collodion humide. Les sujets se présentent continuellement dans une promenade à la campagne et il ne faut pas perdre de temps si l'on veut les reproduire.

Les chambres sont faites maintenant de telle manière qu'il suffit de toucher un ressort ou un verrou, pour que la queue se renverse; un autre verrou fixe la planchette latérale, et l'appareil est prêt à être monté sur le pied en quelques secondes.

Il faut avoir assez de tirage pour que l'on puisse se servir d'objectif à long ou à court foyer.

Les chambres de petit format se manœuvrent mieux avec une crémaillère, les grands formats avec une vis sans fin.

Le pied doit être à trois branches, de la construction la plus légère possible, pourvu qu'elle soit compatible avec la rigidité.

Enfin, la chambre doit être tellement à l'épreuve de la lumière, qu'on puisse l'employer au soleil sans la recouvrir d'un drap.

Les châssis dont j'ai parlé sont tout à fait sûrs, et les autres parties de l'appareil ne doivent pas demander à être protégées par un drap. Il arrive que votre sujet a disparu pendant que vous avez perdu votre temps à lier un voile pour empêcher la lumière qui ne devrait jamais pouvoir pénétrer.

Une chambre parfaite ne peut pas être soupçonnée de laisser passer de la lumière.

Dans les grands formats de cette nouvelle forme de châssis, il y a quelque danger que la lumière pénètre si le châssis n'est pas retiré ou retourné très également; si une partie du châssis est retirée pendant que l'autre partie reste ouverte, le ressort, qui exclut la lumière quand le volet est retiré, lui permet de pénétrer. Dans ce cas, une espèce de manche en velours noir suffit pour se protéger de cet accident; il faut qu'elle se fixe facilement sur le châssis et qu'elle s'en détache au moyen d'un cordon élastique. Pendant l'emploi, on la fixe sur l'extrémité du châssis et l'on retire le volet à l'intérieur de cette manche. On peut l'enlever alors, puisque c'est seulement pendant qu'on retire ou qu'on replace le volet que la lumière peut pénétrer.

Il est toujours très difficile de dire quelle espèce d'objectif convient pour les différents usages. Comme je ne suppose pas

que la plupart de mes lecteurs tiennent à se fournir d'une collection complète d'objectifs, je pense qu'il suffira de dire que la meilleure forme pour l'emploi général, c'est le *rectilinéaire rapide* appelé aussi *symétrique rapide* ou *aplanat*. Il serait utile également d'avoir un objectif *grand angle*. Je prends généralement deux ou trois espèces différentes d'objectifs, mais, dans la pratique, c'est l'aplanat qui fait la plus grande partie de la besogne.

Il est nécessaire de se prémunir contre l'entrée de la lumière par la fente du diaphragme dans l'objectif. Le peu de lumière qui passe à travers cette ouverture n'a aucune action sur une plaque au collodion, mais cela suffit à voiler une plaque à la gélatine, surtout si la chambre reste quelque temps à la lumière pendant que le volet est ouvert. On peut parer à cet inconvénient en garnissant l'objectif d'une rondelle de caoutchouc qui, non seulement, empêche la lumière de passer, mais encore empêche le diaphragme de glisser ou de tomber.

Il est un instrument qui n'a pas encore été inventé, mais qui serait d'une grande utilité. Je veux parler d'un appui pour le corps et la tête, qui s'emballerait avec le trépied. Le grand mérite devrait en être la légèreté, sans sacrifier pour cela la rigidité. D'après mon expérience en fait d'appui-tête (dont la principale qualité semble avoir été le poids, jusqu'à présent), il paraît presque absurde de penser à une forme transportable de cet instrument dont on a dit tant de mal et qui est si utile cependant; mais je pense que l'on pourrait construire un appareil dans lequel la disposition mécanique tiendrait lieu de poids. On pourrait arranger un dispositif, d'après le principe du trépied, pour les cas difficiles; car, de tous les inconvénients que rencontre le photographe, je n'en connais pas de plus grand que de trouver, après avoir exposé sa plaque à des centaines de kilomètres de chez lui, que le cliché se développe admirablement, que le négatif est merveilleusement réussi sous tous les rapports, mais qu'il est entièrement gâté par le mouvement d'une des figures.

Il me semble que, dans des mains adroites, tout en Photographie a été prévu et amené à de grandes probabilités et même à la certitude de la réussite, s'il est une certitude quelconque en ce monde, mais je crois aussi que jamais on ne peut garantir

l'immobilité du modèle. Si l'on pouvait atteindre ce résultat, ce serait précieux. La réduction du temps de pose à laquelle on est arrivé maintenant augmente beaucoup les chances d'immobilité; mais il est un fait certain, c'est que si la figure bouge pendant une pose d'une seconde avec une plaque rapide, le flou est aussi considérable que si la pose avait duré une minute. Il y a un mouvement de balancement inconscient et presque imperceptible qui se produit dans toute figure debout, surtout dans les poses difficiles, et l'on aimerait à supprimer ce mouvement au moyen d'un léger appui pour le corps et la tête. L'expression de la figure serait meilleure également si elle avait un appui. Lorsqu'un modèle n'est préoccupé que de se tenir tranquille, *il semble être tranquille,* mais le mouvement manque. C'est là la cause de la plupart des attitudes raides et gauches qui sont bien connues en Photographie et qui constituent un des défauts de notre art. Le modèle essaie de garder une bonne pose de manière à arriver à l'immobilité, mais c'est aux dépens de la grâce et du naturel.

# CHAPITRE III.

## DE LA COMPOSITION.

Il est bien rare de faire une œuvre réellement artistique sans connaître les lois de la composition. Il est possible que celui qui ignore ces règles fasse par hasard une œuvre correcte et pleine d'effet, mais il ne doit pas espérer que la série de ces accidents heureux se continue. Il n'y a pas de succès à espérer qui ne soient basés sur la connaissance des lois qui régissent l'arrangement d'un tableau, de manière à lui donner la plus grande somme possible de qualités pittoresques.

En matière d'art, il n'existe pas de routes royales. C'est quelque chose d'avoir, par nature, un goût sûr, mais cela ne remplace que faiblement le savoir.

Seule la connaissance parfaite des règles de l'art (tout au moins ce qui concerne la composition, la lumière et l'ombre) permettra au photographe, intelligent, cela va sans dire, de réussir à faire toujours le meilleur usage des sujets qu'il jugera susceptibles d'être reproduits par la chambre noire.

J'ai essayé, dans un précédent Ouvrage [1], d'élucider ces règles, de les mettre à la portée des photographes, pour autant qu'elles concernent son art; je ne reviendrai donc pas sur les parties les plus compliquées du sujet, mais je pense bien faire en en donnant le résumé, les grandes lignes. Quant au lecteur qui voudrait étudier ce sujet plus particulièrement, je le prierais de lire mon livre : *De l'Effet artistique en Photographie.*

---

[1] Robinson (H.-P.), *De l'Effet artistique en Photographie. Conseils aux Photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur.* Traduction française de la 2e édition anglaise, par Hector Colard, Membre de l'Association belge de Photographie. Grand in-8, avec figures; 1885 (Paris, Gauthier-Villars).

L'objet de la composition est de présenter d'une manière agréable le sujet du futur tableau; c'est pour l'art ce qu'est la grammaire pour la littérature, et un tableau mal composé est l'équivalent d'un livre écrit en français de contrebande.

Les principaux objets à rechercher sont l'harmonie et l'unité, mais de telle façon que l'œil ressente une impression de plaisir sans que la vérité de la nature soit sacrifiée en quoi que ce soit. On y arrive en gardant un équilibre harmonieux des lignes, de l'ombre et de la lumière. En distribuant comme il convient les lignes et les masses, les parties principales du tableau seront mises en évidence, celles de moindre importance seront moins apparentes à l'œil et elles supporteront les principaux centres d'intérêt ou bien agiront comme repoussoirs.

En un mot, les grandes lois fondamentales de la composition peuvent se résumer très brièvement. Ce sont l'unité, l'équilibre et la faculté d'adaptation de l'ensemble à l'ampleur de la lumière et de l'ombre; c'est ainsi que l'objet principal d'un tableau (comme, par exemple, la tête dans un portrait) peut être mis puissamment en évidence, de telle façon que l'œil puisse voir immédiatement, en premier lieu, le centre de l'intérêt principal, et qu'il soit ensuite amené graduellement et agréablement à parcourir tout le tableau.

Examinons un tableau quelconque dû à l'un des grands artistes qui ont illustré l'art pendant les trois derniers siècles. Nous verrons que l'arrangement de ces tableaux est toujours basé, plus ou moins, sur quelques formes très simples et peu nombreuses. Et l'on découvrira ces formes dans tous les genres de tableaux, depuis le paysage le plus élémentaire jusqu'au sujet historique le plus élevé.

Si nous nous reportons à deux mille ans en arrière, nous verrons que les règles de la composition, les mêmes qui sont suivies maintenant, ont guidé les sculpteurs de cette époque.

La frise du Parthénon, de Phidias, qui se trouve au British Museum, est un magnifique exemple de la composition de la forme, qui montre les subtiles beautés de l'ordre le plus scolastique et le plus compliqué.

Ces formes dérivent de l'idée principale du triangle ou de la pyramide, de la ligne diagonale et de ses contrastes (ce qui n'est

qu'une variation de la même chose), et du cercle avec ses modifications.

L'équilibre est de toute première importance dans la composition. Toutes les lignes doivent être équilibrées ou compensées. Sans l'observation stricte de cette qualité importante, le tableau semble tomber en morceaux.

*Exemple :* Les lignes qui suivent une seule direction, parallèles ou autres, donnent une apparence faible et gauche.

Des lignes se répétant l'une l'autre comme ceci ////

donnent à l'esprit le sentiment de la chute. Lorsque des lignes de ce caractère se présentent, il est toujours possible de trouver d'autres lignes pour les compenser dans d'autres parties du tableau, de cette manière



ou bien, si les lignes se dirigent en diagonale vers le bas du tableau, on trouvera dans la ligne B la compensation nécessaire aux lignes A.

Il y a une foule de moyens pour compenser les lignes obliques; cela dépend en grande partie de l'ingéniosité et de l'adresse de l'artiste. En voici des exemples.

Dans la *fig.* 1, les lignes tombantes de l'arbre, situé à l'avant-

Fig. 1.



Fig. 2.



plan sur la droite, sont supportées par les lignes opposées des arbres plus éloignés, sur la gauche. Les moutons aident beaucoup également à conserver l'équilibre.

Dans la *fig.* 2, on voit une disposition différente de lignes qui

s'équilibrent. Les lignes des rochers et de l'avant-plan s'opposent à celles des montagnes, et l'avant-plan obscur contraste avec la distance extrême et lui donne encore plus d'éloignement.

La ligne diagonale (*fig.* 3) convient très bien pour la construction d'une composition, mais il faut que la base de l'angle soit supportée.

On y arrive par l'opposition des lignes, ainsi que cela a été déjà démontré, ou par le contraste qui, en matière d'art, remplace souvent l'équilibre.

Dans le croquis (*fig.* 4) fait d'après une photographie de M. Mayland, le point le plus obscur, le bateau, s'oppose au plus

Fig. 3.

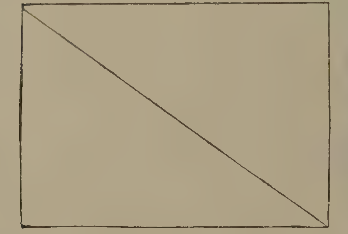


Fig. 4.



grand clair, et comme il est l'objet le plus rapproché, il s'oppose au plus éloigné : l'un donne l'effet à l'autre par contraste. Le bateau, étant à la base de l'angle, le supporte et agit comme une espèce de clef de voûte pour toute la composition.

Que l'on s'imagine que le bateau ait disparu ou bien qu'on le couvre du doigt, on verra que la composition semble tomber en morceaux. Le village semblera n'être appuyé sur rien et n'avoir aucune fondation solide. Les lignes qui se dirigent vers un point dans le lointain semblent avoir besoin d'être réunies et d'être guidées; le lointain paraît venir en avant et les différentes parties ne prennent pas la relation propre qu'elles doivent avoir entre elles.

Cette forme de composition, avec ses variations infinies, est celle qui rend le plus de services au photographe paysagiste, parce que c'est celle qui est le plus à sa portée. Le paysage doit être de bien peu de valeur, s'il ne permet pas de trouver l'équilibre de ce contraste nécessaire à un point de lumière ou d'ombre, et presque

toujours on y arrive au moyen d'une ou de plusieurs figures. Le ciel peut fournir les lignes qui doivent contraster avec les formes dominantes de la vue; dans le dernier exemple (*fig.* 4), les lignes des nuages s'opposent à celles du village, la direction des lignes du vieux pêcheur, qui étend ses filets sur la grève pour les sécher, sert à contraster les lignes dominantes de la composition.

L'illustration suivante (*fig.* 5) est un croquis fait d'après le tableau de Sir A.-W. Callcott, *Paysans hollandais revenant du*

Fig. 5.



*marché.* Elle montre l'application de ces règles dans un tableau important. La composition en diagonale se voit facilement, de même que le point d'équilibre — la jeune fille marchant seule — et les lignes de contraste des nuages.

Le *Téméraire* de Turner (*fig.* 6) est également composé avec les mêmes lignes; le lecteur n'aura pas la moindre peine à les découvrir par lui-même.

Ce grand vaisseau de bataille va être conduit à son dernier refuge (probablement pour y être détruit), par un petit bateau à vapeur à l'aspect prosaïque. La représentation de cet épisode, dans lequel l'homme est absent, constitue un tableau des plus pathétiques.

Il n'est pas nécessaire que cette clef de voûte, comme nous l'avons appelée tantôt, soit placée sur le côté du tableau et en

dessous de la distance la plus extrême. En examinant les meilleurs paysages, on verra que la position de ce point varie considérablement. Mais si c'est un objet important, jamais il n'occupera

Fig. 6.



exactement le centre; il ne sera ni en dessous de toute autre forme proéminente ou importante de la même grandeur ou du même caractère, ni en ligne avec ces objets.

Voici deux autres variantes de l'emploi du point d'équilibre. Dans le premier cas (*fig.* 7), ce point est obtenu au moyen d'une

Fig. 7.



Fig. 8.



figure noire; dans le second (*fig.* 8), au moyen d'un cygne blanc.

Il n'est pas absolument nécessaire que le paysage affecte la forme diagonale : ce principe comporte une infinité de varia-

tions. Mais j'ai donné en tout premier lieu la plus simple et la plus claire des règles de la composition, parce que c'est une clef; une fois qu'on la possède, on pourra pénétrer dans les secrets des dessins les plus compliqués, et l'on rendra plus faciles les études futures.

Il serait de grande utilité maintenant d'étudier quelques bons tableaux dans le but d'en analyser la composition pour autant qu'elle ait été comprise jusqu'à présent. Ce qui est peut-être le plus facilement accessible, ce sont les livres illustrés. On peut dire que toutes les illustrations de Birket Forster sont des guides certains au point de vue de la composition. Si l'on peut s'en procurer — et il n'en manque pas, — que l'on cherche le point d'équilibre; il faut apprendre à le reconnaître sous tous ses déguisements. On peut être certain qu'il existe toujours. Je n'ai jamais vu le moindre croquis de cet artiste si connu dans lequel on puisse remarquer un manque d'équilibre, et tous les sujets en sont d'ordinaire à la portée du photographe.

Arrivons maintenant à la forme pyramidale qui n'est qu'une extension ou un multiple de la diagonale, très propre à l'arrangement de figures seules et de groupes, mais qui s'applique également au paysage, et, en réalité, à toutes les autres variétés de l'art.

Dans le but d'expliquer cette méthode de composition, il sera bon d'analyser un tableau produit par la Photographie. Nous prendrons, par conséquent, le frontispice de ce volume, *Un joyeux conte;* c'est — comme l'Audrey de Touchstone — « une pauvre chose, mais la mienne ».

Si l'on désire pénétrer plus avant dans cette partie du sujet, on trouvera dans l'*Effet artistique* une analyse des plus détaillées du *Ménétrier aveugle* de Wilkie.

Dans la composition pyramidale, le groupe doit consister en une série de pyramides irrégulières. Un groupe parfaitement symétrique manquerait de variété et serait trop conventionnel et trop guindé. Ces séries de pyramides doivent être contrastées et équilibrées de diverses manières et cependant être tellement unies les unes aux autres, qu'elles produisent l'unité et l'harmonie; l'arrangement général doit se prêter de lui-même à une agréable ampleur de lumière et d'ombre, et des lignes directrices sinueuses

doivent traverser la composition et conduire l'œil d'une partie à une autre, en unissant tout l'ensemble.

Lorsqu'on fait un tableau, le grand point est d'avoir une idée : nous viendrons à cela plus tard. Pour le moment, nous n'avons à considérer que l'arrangement mécanique d'un groupe. Mais chaque tableau doit avoir une idée principale quelconque, un fait spécial, vers lequel tendent toutes les parties du tableau pour le renforcer, et rien ne devrait pouvoir intervenir entre le spectateur et l'idée principale.

Dans *Un joyeux conte,* la narratrice forme une pyramide par elle-même, le bras et la main contrastent avec la ligne pyramidale et conduisent aux autres figures du groupe. Il fallait rendre bien visible la main, point d'où dépend tout le groupe. Le personnage en chapeau de paille forme également une pyramide par lui-même : il est comme l'écho de la première. La répétition est une excellente qualité dans la composition, mais c'est une partie trop subtile du sujet pour pouvoir la traiter ici.

Cette forme est également renforcée par le bâton, qui a encore un autre emploi : c'est de permettre à une ligne droite de contraster avec une foule de courbes; il fait partie d'une ligne courbe dirigeante qui s'étend du bas du bâton vers le panier et qui réunit la conteuse au reste du groupe.

La tête de la figure debout forme le sommet de la pyramide complète, qui est contrastée par la figure couchée sur le gazon.

Les objets à l'avant-plan servent à équilibrer la composition, ils sont analogues au « point » dont il a été si souvent parlé, et ils aident à relier les différentes figures. Il eût été préférable de placer le panier et la cruche un peu plus à droite et de rapprocher celle-ci de la chambre noire. Le groupement eût été meilleur également si l'arbre (qui est utile comme ligne de contraste) avait été un peu plus à droite. C'eût été alors le sommet (comme il l'est à peu près maintenant) d'une autre pyramide reliant tout le tableau. Un autre défaut du groupement est que le sentier est trop près du centre; cela aurait pu être facilement changé par un léger mouvement de la chambre noire.

La dernière chose à noter, c'est que l'ensemble des figures se combine au moyen d'une ligne de base circulaire, ce qui fait du tout un groupe compact.

Il sera reparlé de ce tableau dans le Chapitre VIII, ce qui donnera alors l'occasion de montrer comment un tableau se crée et comment on le met à exécution.

Il y a à considérer dans l'étude de la composition bien d'autres choses encore, telles que le repos, la convenance, la symétrie, la répétition, la variété, l'unité, la subordination, la vérité, l'expression, la proportion, etc.; mais il est suffisant ici d'exposer les nécessités premières, la loi bien simple de l'équilibre et du contraste.

Il est une maxime artistique, c'est que l'art doit dissimuler l'art. Ceci signifie tout simplement qu'il n'est pas nécessaire de faire montre ostensiblement de ses connaissances.

Tel tableau semble se rapprocher le plus de la nature pour le spectateur non initié : c'est peut-être celui qui prouve de la part de l'artiste le plus de respect des règles.

Leslie écrit dans son *Manuel du Peintre :*

« On dit que l'art le plus parfait est celui dans lequel l'art est le plus dissimulé. Je crois que cet axiome est dirigé surtout contre le déploiement plein d'ostentation des moyens qui ont servi à atteindre le but proposé; mais il ne s'ensuit pas que par là nous arrivions à penser que l'artiste a exécuté son œuvre par suite d'un hasard heureux ou bien par des dons tels qu'ils ont rendu nécessaires l'étude et le travail. Au contraire, nous apprécions toujours un tableau (et par conséquent nous en jouissons), d'autant plus que nous découvrons nous-mêmes, ou que l'on nous fait apercevoir, le pourquoi et le parce que de l'excellence de l'œuvre; et une grande partie du plaisir que nous a donné le tableau dépend du travail intellectuel qu'il comporte. »

# CHAPITRE IV.

## DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE.

On pourrait dire que le photographe-paysagiste aura bien peu l'occasion de mettre à profit la connaissance des arrangements de lumière et d'ombre qui donnent le plus d'effets, puisqu'il lui est presque impossible de régler l'éclairage de ses sujets. Il est vrai qu'il ne peut pas distribuer la lumière comme il lui plaît, pas plus qu'il ne pourrait changer de place les montagnes si elles le gênaient dans sa composition. Mais il sera à même de mieux connaître ce qui donnera un bon tableau et de faire son choix avec plus de certitude, s'il sait comment on doit masser la lumière et l'ombre, ce que l'on a appelé le *clair-obscur*.

De même que le graveur, le photographe produit ses effets au moyen de la lumière et de l'ombre; légitimement, il ne doit rien à la couleur et son clair-obscur doit être d'autant plus parfait, qu'il doit se passer de cet élément d'attraction, la couleur, qui cache tant de défauts en peinture.

Le mot clair-obscur dérive de l'italien *chiaroscuro;* il ne donne pas exactement l'idée de ce qu'il doit exprimer. L'habitude cependant nous a réconcilié avec l'emploi de ce terme. Il comprend, non seulement les moyens de représenter la lumière et l'ombre, mais encore l'arrangement et la distribution des lumières et des ombres de diverses intensités, ainsi que leur réunion en masses dans un tableau, de manière à produire un effet artistique. De même le mot composition est employé pour exprimer l'arrangement artistique des lignes.

Le but principal à atteindre au moyen du clair-obscur, c'est d'arriver à l'ampleur de l'effet, par la division de l'espace en simples masses de lumière, d'ombre et de gradation; de cette manière, on évite cette confusion et cette perplexité que ressent

l'œil s'il est attiré en même temps par un grand nombre de parties d'égale importance. Par l'étude du clair-obscur, on place en tout premier lieu devant le spectateur le principal objet représenté, de manière que l'œil puisse le voir immédiatement et soit conduit graduellement et insensiblement à examiner tout le tableau; avec le clair-obscur, on maintient dans l'ombre certaines parties et l'on met en relief certaines autres, suivant leur valeur artistique. Le clair-obscur doit aider également au sentiment et à l'expression du tableau.

Tous ceux qui ont écrit sur ce sujet ont admis que la lumière et l'ombre simplement naturelles ne constituent pas toujours le clair-obscur dans l'art, quoique vraies séparément et individuellement.

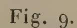
Je citerai à ce propos le *Manuel du Dessinateur* d'Howard, livre auquel je dois plusieurs remarques faites dans ce Chapitre. L'auteur préconise l'emploi des ombres artificielles et arbitraires lorsqu'elles sont nécessaires à l'effet artistique; d'après lui, il importe peu « qu'il soit possible ou non de trouver ces ombres dans la nature dans des circonstances similaires ». Et il donne comme exemple un tableau de Bonington où, pour obtenir une masse d'ombre en forme de coin, le peintre a fait sur une falaise une ombre qui ne pourrait jamais en aucun cas s'y trouver.

Cela était possible peut-être, il y a cinquante ans; mais depuis lors, la Photographie a montré que l'art devait avoir le respect de la vérité. Cela doit me faire hésiter à ajouter une ombre à un tableau si je ne puis trouver une bonne raison, une excuse naturelle pour agir de la sorte. Cependant l'excuse, la cause, ne doit pas se trouver forcément dans le tableau; la lumière venant d'une fenêtre, par exemple, peut se voir sans que l'on doive montrer la fenêtre, de même qu'il n'est pas nécessaire de montrer le soleil quand on en représente la lumière.

Nous trouvons cependant dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds un bel exemple de cet artifice. Dans la plupart de ses tableaux, on verra de grandes masses de lumière et d'ombre qui n'auraient pu être produites que par le soleil, pendant que les lumières sont telles qu'elles ne pourraient être produites que par la lumière ordinaire du jour. Cela est faux, contre nature, mais nous ne pouvons nous empêcher d'admirer l'effet, qui s'observera dans le

croquis de *Robinetta* (*fig.* 9), d'après le tableau de la National Gallery.

Généralement, dans la nature, la lumière est répandue sans distinction sur tous les objets, les choses d'importance inférieure peuvent être mises fortement en évidence et les objets les plus


Fig. 9.



importants peuvent être rejetés dans l'ombre. Il n'en est pas ainsi dans l'art, qui doit choisir et arranger, sous peine de ne plus être de l'art.

Une œuvre d'art est une œuvre d'ordre. Mais, quoique prise séparément, la vérité qui n'a pas été choisie peut n'être pas de l'art véritable, qui ne se concilie pas avec l'absence de vérité.

Il n'est pas de partie de l'art où un choix judicieux soit plus important que dans la lumière et l'ombre, surtout en Photographie. En effet, le clair-obscur a une telle influence sur l'effet d'un tableau qu'un sujet peut être ou bien très beau ou bien tout le contraire, ainsi que j'essayerai de le démontrer plus tard, selon la manière dont il a été habillé par la lumière et l'ombre.

Le clair-obscur non seulement ajoute une beauté à un contour parfait, mais encore il parvient à transfigurer complètement des sujets qui, sans ce concours précieux, seraient fort laids et quelquefois repoussants.

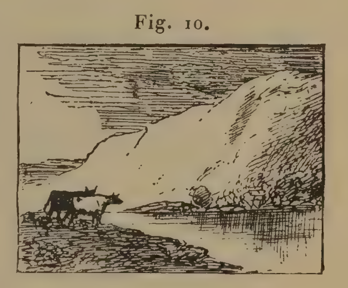
Les tableaux de Rembrandt peuvent être souvent mal dessinés,

absurdes au point de vue de l'invention et du dessin, vulgaires dans le choix de la forme ; mais ils ont une valeur inestimable à cause de leur merveilleux clair-obscur. En résumé, un très beau tableau peut être fait avec des éléments médiocres, pourvu qu'on parvienne à les transformer par la magie et les splendeurs d'un clair-obscur parfait.

Ainsi que je l'ai déjà dit, le but principal à atteindre, c'est l'ampleur. Il est peut-être nécessaire d'expliquer que cela ne signifie pas un grand espace d'égale lumière ou d'ombre; il en résulterait un paysage plat, sans relief. Le photographe, pour s'en convaincre, n'a qu'à faire une vue avec le soleil de face, c'est-à-dire la lumière venant immédiatement de derrière la chambre noire. Il n'obtiendra qu'une masse plate de détail sans ombre ni relief.

Tout au contraire, le paysage aura du relief si le soleil est placé par rapport à la vue de manière à donner une lumière large sur une partie du tableau, en laissant le restant dans l'ombre. Dans le croquis (*fig.* 10), le soleil se couche à la gauche du tableau, l'avant-plan est dans l'ombre et le ciel plutôt obscur mais plein de gradations, ce qui laisse les montagnes comme baignées par la lumière du soleil. C'est un des effets les plus agréables.

Fig. 10.



En passant, je puis faire remarquer ici — car cela est nécessaire à ma thèse — que la composition dans ce croquis est équilibrée par un point, à la fois pour le lointain et pour la fin des lignes descendantes; dans cet exemple, ce point d'équilibre est le résultat de la combinaison de la lumière la plus vive et de l'ombre la plus intense. Le terme *ampleur* s'emploie par opposition au mot *dissémination,* car des lumières et des ombres égales ne produisent que des taches. De même qu'un certain sentiment d'irritation du toucher se perçoit au contact de surfaces inégales, de même toutes les lumières et toutes les ombres qui sont interrompues et éparpillées sont-elles plus irritantes pour l'œil que celles qui sont amples et continues.

Il ne faut pas déduire de ce qui précède que le contraste

extrême de lumière et d'ombre employé dans une proportion convenable ne soit pas agréable, car l'effet artistique dépend beaucoup du contraste et de l'opposition. Mais l'œil est dans un état constant d'irritation et l'attention est distraite du sujet du tableau, lorsque les lumières semblent vacillantes et qu'un clair-obscur mal disposé ne produit qu'une sorte de papillotement.

Certains objets, qui ne possèdent par eux-mêmes aucun intérêt, peuvent souvent arriver à flatter l'œil parce qu'ils produisent de l'ampleur.

Il y a des tableaux qui, sous la plupart des rapports, sont franchement mauvais, mais qui possèdent l'ampleur; et ils attirent et arrêtent l'attention d'un œil initié, tandis que d'autres, admirables de détail et de couleur, sont considérés comme dénués d'intérêt, parce que le principe de l'harmonie en est absent.

La lumière et l'ombre changent tellement suivant le sujet, qu'il n'est pas possible d'en déterminer l'emploi sous la forme d'un système. Nous parlons des lois de l'art, mais il est difficile de les formuler.

Il existe cependant quelques arrangements généraux que le photographe fera bien de toujours se remémorer, et ce ne sont en réalité que des conséquences des lois de la composition.

Le centre est toujours le point le plus faible du tableau. Ni l'objet principal, ni la lumière principale ne doivent se trouver

Fig. 11.

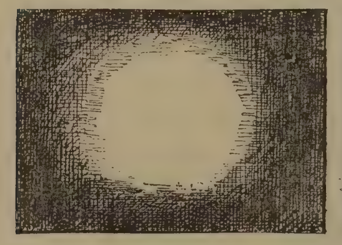
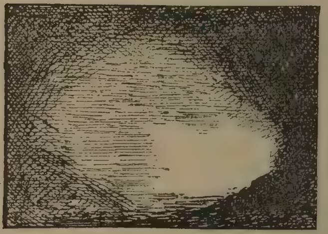


Fig. 12.



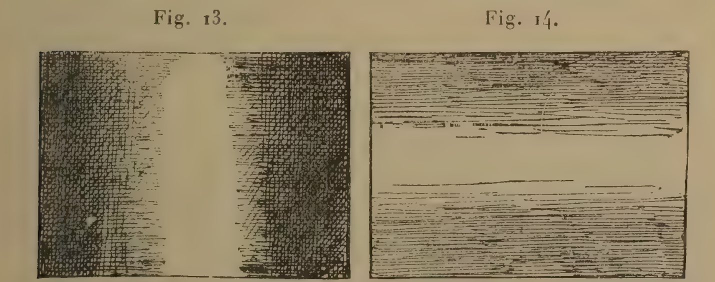
à la place où les lignes partant des coins opposés se rencontrent. Les exigences de l'effet artistique seront toujours mieux remplies par une position située au-dessous, au-dessus ou à côté du centre. Dans la *fig.* 11, la régularité de la forme détruit tout pittoresque. Au contraire, la *fig.* 12 permet d'obtenir facilement

un effet artistique. Il y a là concentration de lumière, ampleur, gradation et variété.

Lorsque la lumière se répand à travers tout le tableau, il ne faut jamais qu'elle affecte la forme d'une ligne horizontale ou d'une ligne verticale.

Ceci a trait à la masse générale de lumière des *fig.* 13 et 14.

Fig. 13. Fig. 14.



Les raies horizontales de lumière que l'on voit au soleil couchant sont souvent très belles, de même que les lignes de la mer qui donnent un sentiment de repos que l'on ne peut produire d'aucune autre façon; mais, même dans des cas particuliers, il vaudra mieux rompre l'uniformité des lignes des nuages par le contraste des formes des objets situés à l'avant-plan, tels que les arbres dans les paysages, les masses de nuages, les mâts d'un

Fig. 15.



navire dans les marines. Pour me résumer, lorsque la lumière tombe ou est répandue diagonalement, elle est plus pittoresque que lorsqu'elle est disposée horizontalement ou verticalement.

Il est désirable que toutes les lumières aient un foyer, de même que la lumière qui tombe sur une sphère est plus brillante en un certain point que dans toute autre partie de la sphère. Toutes les lumières doivent être traitées comme des parties d'un tout et subordonnées, à des degrés différents, à la lumière principale.

L'illustration *fig.* 15 est un croquis d'un tableau de F. R. Lee, *Temps pluvieux*. Il représente une disposition très simple de clair-obscur qui est beaucoup employée par les artistes et dont la beauté est la conséquence de la simplicité.

La lumière la plus claire est opposée à l'ombre la plus forte; et la lumière qui, en se dégradant, s'éloigne du foyer, passe par toutes les gradations des demi-teintes.

Les deux extrêmes de blanc et de noir s'entr'aident mutuellement par le contraste et produisent un effet puissant d'une grande ampleur.

Il est à remarquer que la beauté de l'effet de la lumière et de l'ombre réside principalement dans le groupement des masses en forme de coin; dans la *fig.* 16, toute la masse d'ombre affecte cette forme.

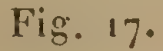
Fig. 16.

Cet effet se remarque souvent dans les pays marécageux ou plats, ou bien au bord de la mer où les falaises ont cet aspect; mais naturellement tous les sujets peuvent être compris dans cette forme. L'ombre d'un nuage peut être projetée sur le lointain, alors que l'avant-plan peut se trouver en pleine lumière : l'effet peut être produit par un rideau d'arbres, un navire ou une ville.

Une masse d'ombre intense sera très utile à l'avant-plan pour donner un point d'appui au coin et pour éloigner les lointains. Si la masse située à l'avant-plan consiste en un objet dans lequel sont combinés les extrêmes de blanc et de noir, elle donnera de l'harmonie au reste du tableau, composé des gradations comprises entre le noir et le blanc; il se sera créé, pour ainsi dire, un foyer plus brillant que les autres lumières et les autres ombres.

Les tableaux de Turner sont souvent composés d'après ce principe. Dans *le Pèlerinage de Childe Harold en Italie* (*fig.* 17), une simple masse d'ombre intense d'une forme agréable (le pin à

pignon) se détache en relief sur un ciel clair; l'avant-plan contient quelques points de forte lumière, tandis que le reste du tableau


Fig. 17.



se compose des gradations de l'ombre la plus intense à la lumière la plus vive. Cet arrangement de Turner n'est que l'imitation de celui de Claude, dans un de ses plus beaux tableaux de la National Gallery. Nous voulons parler de *l'Annonciation* dont la *fig.* 18 donne une idée : il est facile d'y retrouver le même arrangement de lumière et d'ombre.

Fig. 18.



L'application de ce principe peut être renversée. Une simple masse de lumière peut être mise en relief sur un lointain très obscur.

Quoique dans chaque tableau il doive y avoir une lumière principale ou une ombre principale, cette lumière ou cette ombre ne doivent pas être isolées. Il ne faut pas qu'une lumière reste toute seule; au contraire, elle doit avoir une répétition, un écho, n'ayant pas la même force, parce qu'il ne faut pas de rival près du trône.

Le charme étonnant de Rembrandt n'est pas le résultat d'un emploi surprenant des ombres et des lumières extrêmes. C'est

par des répétitions de lumières merveilleusement et habilement graduées que ce grand maître est arrivé à produire des œuvres pleines d'enchantements. Ces lumières répétées et réfléchies, dans une gamme plus sombre cependant, adoucissent et rendent harmonieuse la violence des extrêmes de lumière et d'ombre que l'on rencontre toujours dans les tableaux de ce magicien.

C'est ce que l'on verra très aisément dans le croquis de son *Adoration des Bergers* (*fig.* 19).

Quoique l'enfant n'occupe qu'un fort petit espace dans le tableau, c'est le point qui attire immédiatement l'attention. A la

Fig. 19.



vive lumière s'oppose l'ombre intense du personnage agenouillé, et la lumière va en se diffusant, avec le plus grand art, dans le reste du tableau. Le clair-obscur de cette composition a quelque ressemblance avec la disposition en diagonale de lumière et d'ombre esquissée dans la *fig.* 12.

La *fig.* 20 reproduit un dessin de F.-W. Topham. Elle montre l'application des règles de l'art que nous venons de discuter. C'est un bel exemple d'ampleur, et les lignes en sont disposées de manière à produire un clair-obscur du plus bel effet.

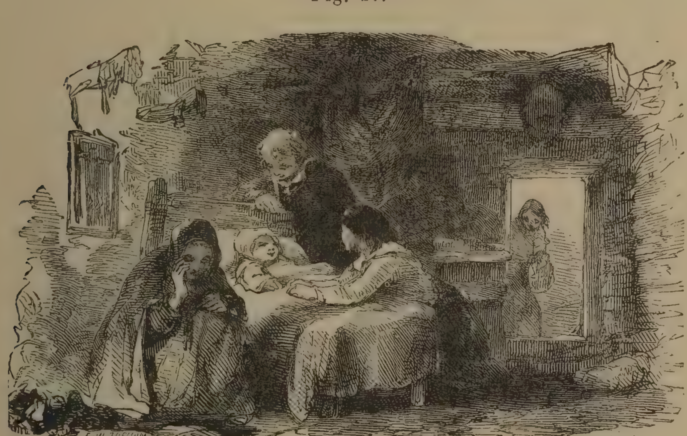
On analysera facilement cette composition.

Le principal groupe en pyramide est équilibré d'un côté par

les lignes verticales de la porte; de l'autre côté, l'équilibre se produit par l'armoire creusée dans le mur. Il faut remarquer que cet équilibre est pour ainsi dire de second ordre, puisqu'il est subordonné au premier, celui de la porte. Le paquet suspendu au toit et qui pend au-dessus du lit a également sa raison d'être : il forme le sommet d'une autre pyramide qui corrige la régularité peut-être trop grande du groupe principal.

On remarquera que l'ombre la plus intense (la tête de la vieille femme) est en contraste immédiat avec la lumière la plus vive (le

Fig. 20.



bébé dans le lit). Il y a encore un autre contraste bien évident : la jeunesse et la vieillesse.

Les autres parties de la composition sont maintenues dans des tons variés mais intermédiaires, ce qui donne la plus grande somme de brillant et d'ampleur.

Il est probable que, dans le dessin original, le ciel que l'on aperçoit à travers la porte a moins d'éclat. Il y a un sentiment dans la composition et dans le clair-obscur (abstraction faite du sujet) qui convient parfaitement au sujet représenté.

Maintenant que nous avons donné un aperçu sommaire de la composition, de la lumière et de l'ombre, nous allons essayer de mettre en pratique les connaissances que nous avons acquises.

# CHAPITRE V.

## A LA CAMPAGNE.

Avant de sortir de chez soi, la chambre noire à la main, il est bon de décider ce que l'on a l'intention de faire. Un appareil, aussi léger qu'il soit, est toujours encombrant à porter la première fois que l'on se met à la recherche de sujets dans une contrée inconnue. Un carnet et un crayon sont les seuls instruments qui conviennent; un iconomètre peut être utile, mais la chambre noire doit rester à la maison.

Je sais bien naturellement que si l'on est pressé, comme par exemple pendant un voyage d'agrément, on n'a guère le temps de procéder à ces préliminaires; mais, dans ces circonstances-là, on ne cherche pas tant à faire des tableaux qu'à essayer de rapporter des souvenirs de voyage, de la nature, qui sont, pour ainsi dire, des croquis. Notre but est de faire des tableaux. On peut donc se mettre en route armé uniquement d'un crayon et d'un carnet.

S'il vous arrive de rencontrer une vue qui vous frappe, qui semble vous donner une chance exceptionnelle de faire un bon tableau, ayez en bien soin; n'en faites usage qu'à bon escient. Ne la reproduisez pas à une mauvaise heure de la journée ou bien sans les figures et les accessoires nécessaires pour en tirer tout ce qu'elle peut donner. Ne négligez pas l'arrangement, jusqu'au moment où vous exposerez votre plaque. Pensez-y, mûrissez la chose complètement, de telle sorte que, le moment de l'action arrivé, vous n'ayez rien d'autre à faire que d'exécuter quand le temps et l'éclairage sont propices et quand tout semble dans les meilleures conditions pour vous donner un résultat complet au point de vue du succès.

Gaspillez votre temps et vos plaques autant que vous le voulez, mais ne gaspillez pas un beau sujet; outre que c'est le plus court

chemin qui mène au succès, c'est encore épargner son temps que de *réfléchir avant de sauter*.

Pour démontrer combien on peut gagner du temps en faisant des études préliminaires, je puis dire que, par ce système, j'ai fait un jour trente plaques 30 × 40 en neuf heures, y compris une marche de plusieurs kilomètres. C'étaient tous des paysages avec figures, chacun constituant, plus ou moins, un sujet.

Quelques plaques avaient été employées comme doubles, afin de m'assurer de certains sujets difficiles ou bien auxquels je tenais particulièrement. J'ai eu vingt-deux photographies qui ont figuré dans diverses expositions; et quelques-unes d'entre elles ont obtenu des médailles, ce qui prouve qu'elles devaient avoir une certaine valeur.

Il est difficile de se rendre compte de cette rapidité. Nous demeurions dans une maison de campagne et, pendant huit à dix jours, le temps était fort peu propice à la Photographie. Nous avions donc peu de chose à faire, sinon de rechercher des sujets et d'en faire une étude complète. Lorsque le temps redevint plus clément, la besogne était préparée; nous avions taillé, il ne restait plus qu'à coudre. Et quel jour! Cela valait la peine d'avoir attendu. J'avais un petit croquis pour chaque tableau, le sujet et le titre étaient décidés, les modèles choisis, la place exacte et la pose assignées à chaque figure. Il n'y avait plus rien à faire, sinon qu'à tourner la manivelle pour faire chanter l'instrument.

Lorsqu'une vue est choisie, il faut la considérer comme le ferait un peintre qui se décide à en faire une œuvre importante. Le photographe n'a pas, comme le peintre, autant de moyens de modifier l'aspect de la vue ; c'est pourquoi l'adresse et l'ingéniosité doivent suppléer à ce qui lui manque.

Dans la plupart des cas, on peut faire bien davantage que ce que les photographes supposent être possible. Le clair-obscur est presque entièrement entre les mains du photographe.

Il est proverbial de dire que tout arrive à qui sait attendre : si l'on n'est pas pressé — je n'écris pas pour le touriste américain — on peut choisir parmi vingt différents effets de lumière, depuis les ombres allongées du premier matin, l'ombre presque nulle du milieu de la journée, jusqu'aux lumières adoucies et aux ombres grandissantes du soir qui s'approche.

La composition également est susceptible de grandes modifications. Souvent, il suffira d'un déplacement de un ou deux mètres dans le point de vue, pour changer considérablement l'arrangement des lignes et des masses. En enlevant une partie d'un arbre, ou bien des rameaux ou des branches qui sont gênantes, on arrive quelquefois à découvrir un sujet qui auparavant existait à peine. En ouvrant une barrière, on peut donner la variété de lignes et motiver la nécessité de certaines figures, alors que cela n'existait pas auparavant. J'ai vu même ouvrir les vannes d'un barrage, pour obtenir l'effet désiré.

Lorsque tout ce qui peut être fait a été fait, regardez encore bien attentivement partout pour vous assurer que rien n'a été oublié. Et surtout ne vous fiez jamais à votre mémoire pour quoi que ce soit.

Prenez des croquis, des notes, afin que rien ne soit laissé au hasard; vous aurez alors toute votre liberté d'esprit pour procéder au choix d'un autre sujet.

Comme dans la nature il n'existe pas deux choses complètement pareilles, pas même deux brins de gazon, ni même deux côtés qui se correspondent exactement dans la même figure, il m'est fort difficile d'entrer dans beaucoup de détails au sujet de l'arrangement d'une ou de plusieurs vues spéciales; tout ce que j'ai à dire consistera en grande partie en conseils négatifs. Je ne puis que me référer aux deux Chapitres précédents dans lesquels j'ai esquissé les règles principales de la composition, et j'espère qu'ils conduiront au succès. Je puis cependant parler incidemment de certains sujets qui n'ont pas été traités trop souvent par tous les photographes, tels que les ruines de nos châteaux et de nos abbayes, nos églises, nos cascades, etc. Ceci me fait souvenir à propos que je n'ai pas vu une seule photographie du château de Conway à la dernière exposition. Ce vieil ami nous a manqué. Cette ruine vénérable n'avait jamais été absente, les années précédentes. Mais nous avions, pour nous consoler, Kenilworth et Warwick, qui tiennent toujours la corde.

On ne fait pas assez emploi du ciel. Quelquefois l'on rencontre une photographie d'un beau ciel avec un coin de mer, comme, par exemple, cette splendide vue de Mayland, *Sea and Cloud* (Mer et Nuages), et l'emploi d'un second négatif dans les paysages

ordinaires est devenu fréquent malgré l'opposition qu'avait rencontrée cette méthode pendant plusieurs années. Mais il est rare de rencontrer ce qu'on peut appeler un tableau dont le sujet principal est le ciel, la terre et des figures n'ayant qu'une importance secondaire. Voici un petit croquis de l'effet auquel je fais allusion (*fig.* 21).

Un autre exemple de ce même effet se trouve dans la deuxième

Fig. 21.



Partie de cet Ouvrage, dans la gravure hors texte intitulée : *Est-ce un chien?*

Les moutons et l'avant-plan ne prennent guère plus du tiers de l'espace et la plus grande partie du tableau est occupée par le ciel.

On a trop négligé le charme particulier de certaines circonstances atmosphériques. La plupart des photographes ne conçoivent que le jour clair, brillant, par lequel tous les objets sont nettement définis. Mais on obtient des effets charmants par la brume, quoique les occasions en soient rares.

Il y a quelques années, je m'étais levé de grand matin pendant toute une semaine, dans le but d'essayer d'obtenir un groupe ou deux de ramasseurs de champignons noyés dans la brume du matin. Mais je ne fus pas récompensé de ma constance.

Qui donc n'a pas vu et admiré l'effet superbe, vaporeux, indé-

fini de la brume qui, à l'automne, enveloppe les arbres presque dépouillés de leurs feuilles, lorsque, essayant de percer l'atmosphère chargée de vapeur, le soleil nous donne l'impression d'une scène au pays des fées?

J'ai été témoin, il n'y a pas longtemps, d'une scène de ce genre. J'étais allé à la chasse et l'on m'avait mis parmi les tireurs d'avant-garde. J'étais à l'extrémité d'une enceinte : j'attendais. Une brume légère obscurcissait partiellement chaque chose, mais si légèrement que la lumière violente du soleil pénétrait le voile et illuminait l'avant-plan, qui consistait principalement en un petit talus d'argile claire; cela donnait de l'éloignement aux arbres enveloppés de brouillard. Ce qui ajoutait de l'intérêt à la scène et donnait le point d'équilibre à la composition, c'était la présence d'un garde vêtu de velours brun foncé. Un chien noir le suivait sur les talons, le garde écoutait s'approcher les traqueurs qui rabattaient vers nous en venant de l'extrémité du bois. C'était là un sujet tout à fait possible à réaliser. J'oubliais complètement la chasse, lorsqu'un faisan mort tomba à mes pieds et me fit sortir de ma rêverie.

Lorsqu'on choisit une vue, il faut bien faire attention à l'avant-plan. C'est d'une telle importance que je n'hésite pas à dire que si une vue n'a pas un avant-plan bien approprié, elle ne peut jamais avoir beaucoup d'effet.

Il suffit, par exemple, pour gâter une vue, d'une prairie bien unie et sans intérêt, aussi beaux que puissent être le plan du milieu et le lointain. Une photographie de paysage, plus que tout autre tableau, semble demander un avant-plan solide. Les autres parties doivent bien se composer et être en harmonie, mais il n'est pas nécessaire qu'elles aient de l'importance, tandis que, si l'avant-plan est faible ou mal composé, il n'est pas, dans les autres parties, de force ni d'importance qui puissent sauver le tableau.

Il est heureux cependant que l'avant-plan soit précisément cette partie de la vue que l'artiste peut modifier presque à son gré. Tous les sujets n'ont pas toujours un bon avant-plan, mais il est possible au photographe de faire bien, avec des éléments indifférents en apparence. Un point de blanc ou de noir mis à la bonne place peut faire un excellent sujet de ce qui ne disait

rien sans cela. C'est à l'habileté et à l'ingéniosité du photographe qu'il appartient de décider en quoi doit consister ce point. Cela peut être une figure humaine, un oiseau, un animal ou un poisson (j'ai vu le cas où c'était un poisson). Mais ce point nécessaire qui établit le contraste ou l'équilibre, il faut l'avoir, qu'il soit blanc ou noir ou bien les deux à la fois; j'ai déjà démontré cette nécessité dans les Chapitres qui ont trait à la composition, à l'ombre et à la lumière.

Il serait oiseux d'entrer dans de grands détails au sujet de l'arrangement des avant-plans; la disposition dépend des cas. Mais

Fig. 22.



je puis donner un exemple de l'amélioration dont est susceptible un des avant-plans les moins intéressants, et cela uniquement par l'addition des figures (*fig.* 22).

Dans ce cas, il y avait dans le plan du milieu un bouquet d'arbres assez joli et varié; dans le lointain, une colline boisée. L'avant-plan était simplement une partie de parc, parsemée de touffes de bruyères et de fougères. Mais la photographie de cette vue n'aurait certes jamais constitué un tableau. En introduisant deux personnages ayant quelque peu de mouvement, l'uniformité du champ est rompue, il y a de l'intérêt et la composition s'accentue.

Il est bon de se rappeler que plus simplement et plus largement les avant-plans sont traités, meilleur sera le résultat. A la vérité, on ne peut jamais assez puissamment convaincre le photo-

graphe, que plus simple est son sujet dans son ensemble — s'il vise à atteindre l'art, — mieux il conviendra à ses moyens d'exécution. Les plus grands peintres se contentent souvent des sujets les plus simples ; les commençants sans expérience sont ceux qui choisissent souvent les sujets les plus compliqués.

Le jeune peintre ambitionne de retracer les plus hauts faits de l'histoire (tout au moins l'a-t-il fait, s'il est plus raisonnable maintenant) ; mais le grand artiste déploie souvent le plus grand art dans les sujets les plus simples. On a dit avec beaucoup de sens que « le génie vrai ne s'est jamais mieux montré que chez certains grands peintres de paysages, dans l'heureuse simplicité de leurs sujets les plus nobles ».

Maintenant que le photographe a décidé ce qu'il veut faire, il peut partir et réaliser son idée. Il doit s'assurer que son équipement photographique est complet et en bon ordre, de telle sorte qu'il n'ait, pour ainsi dire, plus à y penser. Et pour ne pas y songer, qu'il s'en aille les mains dans les poches et qu'il prenne un aide pour porter son bagage, car il n'est pas facile d'arriver sur le terrain dans les meilleures dispositions pour faire de l'excellente besogne, si l'on a eu à remplir le rôle de bête de somme pendant la route.

Les études préliminaires doivent être si complètes qu'il n'y ait ni doute ni hésitation possible. La bataille doit être livrée et la victoire remportée avant d'ouvrir l'objectif ou de faire partir la détente de l'obturateur.

# CHAPITRE VI.

## CE QU'IL FAUT PHOTOGRAPHIER.

Un habile écrivain a dit : « Chacun doit décider par lui-même et à ses risques et périls de ce qui est beau. Les uns soutiennent que dans la nature tout est beau. Heureusement, notre expérience photographique de tous les jours nous met à même de combattre cette proposition presque monstrueuse. Les photographies sont souvent plus ou moins laides, même lorsqu'elles sont tout à fait vraies au point de vue de l'effet, de la forme et de l'expression. Presque toujours elles ont été conçues et exécutées par des gens qui ont des connaissances chimiques, mais qui manquent de goût et qui sont tout à fait étrangers à l'art. La conséquence en est que les photographes nous montrent inconsciemment les choses les plus laides et les plus vulgaires combinées avec certaines beautés. »

L'écrivain naturellement veut parler de la nature qui n'a pas été choisie ou qui a été choisie sans intelligence.

Le photographe n'a pas le moindre droit au titre glorieux d'*artiste,* s'il se contente de prendre les choses telles qu'elles sont.

On a dit que l'art existe dans toute la nature et qu'il suffit d'apprendre à voir la nature au point de vue artistique pour la reproduire soit en peinture, soit en Photographie. Cela est peut-être vrai relativement, mais ce n'est pas assez.

Je pense l'avoir déjà dit, *une œuvre d'art est une œuvre d'ordre.* Si l'artiste veut imprimer à son œuvre la marque de sa personnalité, il faut qu'il arrange, modifie et dispose ses éléments de telle sorte qu'ils se présentent d'une manière plus agréable et plus belle que sans le concours de l'artiste.

En plein air, l'artiste peut choisir l'époque de l'année, le jour,

l'heure, la direction de la lumière, les conditions de l'atmosphère (et pour cela, il doit posséder une des plus grandes qualités du photographe, la patience) ; il peut faire choix aussi du point de vue et, dans une certaine mesure, de l'arrangement des masses. Il peut placer des figures pour réunir deux masses de lumière ou d'ombre, de même que pour donner de la vie ou du mouvement à la scène, pour établir une échelle entre les diverses parties, pour équilibrer la composition et, c'est pousser même la chose un peu loin, il peut même faire démolir une maison ou déraciner un arbre. Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, une pure fantaisie : je puis dire que certain jour j'ai employé deux hommes pour éclaircir un bois dans le but d'obtenir la vue que je désirais photographier.

Dans l'atelier, les effets sont bien plus à la merci de l'opérateur qui dispose de l'arrangement de la lumière, de la pose, des fonds, des accessoires ; et même, s'il est maître de son art, il peut, dans de certaines limites, régler l'expression de son modèle. Cependant, dans ce Chapitre qui traite de *ce qu'il faut photographier*, nous laisserons de côté l'atelier et nous nous en tiendrons au plein air.

Dans le cas des vues locales, l'art doit être quelque peu sacrifié à l'utilité. Il n'est pas essentiel qu'une vue locale possède un effet artistique. Si l'on peut lui donner du pittoresque, cela n'en vaut que mieux ; mais le but, c'est d'avoir un portrait de l'endroit.

Si c'est un château, il doit paraître proéminent, vigoureux et clair par-dessus tout. L'effet atmosphérique, si merveilleux dans les autres tableaux, ne doit pas s'obtenir au détriment de la netteté d'une vue locale. S'il se trouve une montagne éloignée, il faut la faire paraître aussi grande et aussi proéminente que possible.

Si le sujet est une église, il convient plutôt de montrer chaque portail et chaque fenêtre que de rechercher un bel effet d'ombre et de lumière.

Mais le but de mon Livre est d'aider à produire un tableau qui puisse se réclamer justement du titre d'œuvre d'art, et les vues locales sont plutôt des proches parents des cartes et des plans.

Néanmoins, l'étude approfondie des règles de l'art mettra le photographe à même d'améliorer ces utiles productions, et le

fait même de les représenter peut ajouter de l'intérêt à la scène.

Browning l'a dit :

*For, don't you mark, we're made so that we love*
*First when we see them painted, thing we have passed*
*Perhaps a hundred times, nor cared to see.*

(Car, ne l'oublions pas, nous sommes ainsi faits que nous aimons d'abord, lorsque nous les voyons en peinture, les choses auprès desquelles nous avons passé cent fois, sans même nous être souciés de les voir.)

Une vue locale ne doit pas être prise sous son aspect le plus mauvais. On peut avoir à photographier la chose la plus hideuse qui serve à l'homme à défigurer la nature, c'est-à-dire un bloc carré, comme une maison recouverte de ciment; ce peut être le premier hôtel de la ville ou une vue locale importante.

J'ai vu des constructions de ce genre prises de face en pleine lumière; il eût été cependant si facile de les obtenir en perspective

Fig. 23.





rien qu'en déplaçant quelque peu la chambre noire. Je donne ici tout exprès un exemple bien simple (*fig*. 23), afin que l'effet se voie plus aisément. Le principe peut s'appliquer à la plupart des objets.

Il y a pas mal de photographes qui trouvent difficile, même dans les pays les plus pittoresques, de découvrir quoi que ce soit à photographier, tandis que d'autres ne peuvent se tourner dans une direction quelconque sans voir des sujets dignes de leur art.

La seule différence est que les uns ont appris à voir, tandis que les autres ne l'ont pas fait. Les sujets, ou les éléments des sujets, abondent partout; mais l'art de les voir est un sens cultivé et ne s'obtient pas naturellement sans étude.

C'est une erreur grande que de supposer que tout l'art, même l'art de tout premier ordre, est l'œuvre de ce que l'on appelle assez vaguement le génie, excepté pourtant ce génie que l'on a admirablement défini comme le résultat d'études et de travaux sans nombre. J'admets volontiers que le plus grand art, c'est le produit du génie inné — aidé par le travail, — mais il n'est pas d'œuvres d'art qui arrivent au plus haut point et, par conséquent, peu d'œuvres qui ne soient le résultat d'un talent acquis.

Les éléments d'un tableau sont nombreux, mais il faut les trouver et les arranger. Un tableau peut contenir une grande quantité d'éléments pour un paysage sans être un tableau dans le sens le plus strict du mot. Il peut contenir un nombre suffisant de faits pour en tirer une demi-douzaine de tableaux sans être un tableau par lui-même.

Il faut quelque chose de plus que l'imitation, qui par elle-même n'est pas suffisante, quoique ce soit, surtout en Photographie, un facteur à ne pas négliger. Il ne faut jamais perdre de vue, quoi qu'en dise Ruskin, que le plaisir qui résulte de l'imitation est la plus méprisable des jouissances que puisse donner l'art. C'est un art faible, mesquin, un art sophistiqué, que celui qui sacrifie le naturel pour les besoins de l'artificiel; on le reconnaît facilement, et le tour est vite dévoilé.

En même temps, l'imitation n'est à l'art que ce que la grammaire est à la langue. Mais l'imitation peut être subordonnée, même dans notre art imitatif. Un fait brutal peut donner naissance à une vérité plus élevée.

Les photographes, surtout les moins expérimentés, recherchent souvent les plus belles scènes de la nature pour les besoins de leur art, alors que des sujets plus simples, convenablement traités, sont bien plus susceptibles de donner des effets pittoresques. Une collection de vues de villes ou d'autres endroits célèbres s'oubliera vite; on s'en souviendra comme d'une collection de très belles photographies, tandis que quelques photographies toutes simples de coins de campagne avec une ou deux figures, bien posées et bien éclairées, resteront présentes à la mémoire pendant des années. Pourquoi cela?

L'explication peut se résumer en deux mots : — intérêt humain. — Il y a l'intérêt des figures elles-mêmes, abstraction faite de

l'artiste; il y a ensuite l'intérêt de connaître comment l'artiste a fait pour exécuter son œuvre. Peut-être aussi le titre aidera-t-il à l'intérêt, comme il doit le faire.

Il n'y a pas, dans une vue, matière à une grande variété de titres; on ne peut la désigner que sous le nom de l'endroit qu'elle représente. Mais dans les tableaux qui représentent des incidents, quoique le sujet se décrive par lui-même, le titre n'est pas sans importance.

Parmi les effets les plus riches, on remarquera ceux qui consistent en grandes masses de lumière et d'ombre. L'ampleur de l'effet est une des qualités les plus séduisantes de l'art; elle donne de l'harmonie à toutes choses et communique une beauté aux objets les plus vilains. On peut y arriver surtout en choisissant la partie de la journée où le sujet se présente le mieux. Tel sujet qui semblera plat et insignifiant, s'il est éclairé en plein par la lumière du soleil du matin, peut l'après-midi contenir tous les éléments du pittoresque, lorsque le soleil l'éclaire de côté ou par derrière.

Il fut un temps où l'on semblait commettre une hérésie en choisissant une vue dans laquelle le soleil était placé en face de l'objectif. Il était d'usage de conseiller aux jeunes photographes d'avoir le soleil sur le côté de la vue, peut-être même un peu de face. C'est une chose curieuse que tous nous suivions les sentiers battus. Ce n'est que depuis quelques années que les photographes ont brisé leurs entraves, qu'ils se sont décidés à faire leurs photographies lorsqu'ils les trouvent éclairées de telle façon qu'elles atteignent le *summum* de l'effet pictural. Ce n'est que tout récemment que les photographes ont osé essayer d'être originaux, et seulement après qu'on leur a démontré amplement comment on peut y arriver.

Dans le but d'expliquer l'effet de l'éclairage auquel je viens de faire allusion, on fera bien de regarder l'illustration hors texte, qui est la reproduction d'une de mes œuvres, intitulée *Wayside Gossip* (Commérages au bord du chemin).

Maintes fois, j'avais regardé cette vue comme pouvant me servir à un tableau, et j'y avais renoncé parce qu'elle n'offrait pas un intérêt suffisant. Cette vue était à peu près au sud, et je l'avais toujours considérée soit le matin, soit le soir, lorsque la lumière

ne donnait qu'un éclairage fort plat. Mais un jour je passai par là vers midi, et je trouvai la vue transformée en une scène des plus pittoresques comme par magie; c'était le miracle quotidien du soleil. Auparavant, les arbres n'offraient qu'une réunion fort peu intéressante de troncs et de feuilles; ils s'étaient transformés en larges masses d'ombre effleurées et frangées par une lumière argentée. L'avant-plan était devenu un bel espace lumineux. Il me fallut peu de temps pour décider où les figures seraient placées. La pierre surmontant le déversoir, où sont assis les deux personnages, semblait tout indiquée pour y placer des figures.

Après avoir exposé une plaque, il devint évident qu'une troisième figure ajouterait de la variété et de l'intérêt, et, peut-être, justifierait un titre : comme conséquence, un autre modèle vint s'ajouter au groupe — la figure debout, appuyée sur un bâton — et une seconde plaque fut exposée sans changer de place la chambre noire.

Si le lecteur a l'occasion de voir une épreuve originale de cette composition, il remarquera l'effet pour ainsi dire stéréoscopique des figures éclairées de cette manière. La figure debout tout particulièrement semble se détacher complètement du fond. Cela est dû en grande partie à la lumière qui vient franger le personnage, et à la gradation dans cette partie du paysage qui forme le fond voisin.

Au point de vue pratique, les plaques à la gélatine ont ouvert au photographe de nouveaux horizons. Il peut s'attaquer à des sujets auxquels il n'aurait pu songer auparavant; il peut répondre de la réussite, avec une certaine assurance, aussi bien par des temps orageux que dans toute autre circonstance. Il est également beaucoup plus rapidement à même de reproduire un sujet, même si le temps est compté, qu'il n'était possible de le faire avec les anciens procédés.

Cela doit l'engager à saisir ce qu'on peut appeler les accidents de la nature. La plupart de ces effets accidentels n'ont jamais été bien représentés par les photographies : par exemple, un nuage chargé de pluie, ou bien encore l'effet enchanteur des ombres des nuages qui passent au-dessus des montagnes et des vallées. Les effets atmosphériques passagers méritent toujours d'être reproduits, de même que les études d'animaux.

Il est impossible à un photographe de décider d'avance qu'il fera un tableau de vaches se baignant dans un ruisseau; mais il doit toujours être à même de profiter d'un tel hasard, s'il lui arrive.

Voici encore un autre exemple des effets accidentels : plusieurs fois, j'ai exposé une seconde plaque, lorsque le paysage contenait de l'eau; la première plaque avait été exposée pendant que l'eau était tranquille, un coup de vent subit avait agité par places l'eau du lac et, par là, ajouté de la surface aux flots miroitants; et, immédiatement, la seconde plaque fut exposée.

Les plaques rapides permettent au photographe de voir la beauté de ces accidents de la nature. Dans le temps — disons il y a quatre ou cinq ans — le moindre coup de vent eût été considéré comme un sérieux ennui.

# CHAPITRE VII.

## DES MODÈLES.

Ce n'est que depuis quelques années seulement que les photographes ont porté leur attention sur les figures qu'ils placent dans leurs paysages. On se figurait assez facilement que n'importe quel personnage pouvait servir dans toutes les occasions, depuis le vulgaire touriste jusqu'au porteur chargé de l'attirail photographique. Je suis heureux de constater maintenant qu'on a pensé qu'il fallait faire mieux; et si cette condition n'est pas remplie, la photographie n'est en somme qu'une photographie très ordinaire. Si par hasard elle est admise dans une exposition, ou bien on passe sans la voir, ou bien on la considère comme une production banale. Les fautes contre la convenance deviennent chaque année moins nombreuses, de même que les choses d'un goût vulgaire sont extrêmement rares.

Quelques personnes n'admettent que la pureté absolue de la production, la nature sans interprétation; elles ne tolèrent rien dans un tableau que ce qui est, pour ainsi dire, propre à ce tableau. Mais l'art, d'après lord Bacon, c'est l'homme qui s'ajoute à la nature; et la nature sans interprétation ne constitue certainement pas l'art.

Je ne crains pas de dire que la nature seule, considérée comme tableau, offre bien moins d'intérêt que cette même nature représentée par un grand artiste. Un jour que j'étais allé en excursion photographique avec un peintre de mes amis, je lui dis : « Qu'êtes-vous donc en train de peindre? Si vous voulez bien me permettre une critique, votre croquis ne semble guère la photographie coloriée de la scène que vous avez devant les yeux. » — « Je ne peins pas une vue locale, me répondit-il, je peins ce que la nature me suggère. »

En ce qui concerne les modèles, je trouve rarement la chose réelle qui réponde complètement à mon idée. Les indigènes sont rarement assez intelligents pour m'être d'une utilité quelconque, surtout lorsque j'ai une intention à faire valoir dans mon œuvre.

Je me rappelle une circonstance d'un voyage dans le pays de Galles. Quelques artistes avec qui je faisais route revinrent un jour d'une promenade : ils étaient enthousiastes de la beauté d'une jeune fille qu'ils avaient vue dans un champ plantant des pommes de terre. Il fallait absolument aller le lendemain la photographier. Je me décidai à partir, et, en effet, je trouvai que mes amis n'avaient pas exagéré. La jeune fille était réellement une beauté, et, quant à ses vêtements, c'était une merveille de couleur et de pittoresque. Sachant combien le paysan gallois est timide, je priai le garde-chasse, qui portait la chambre, de parler d'abord à la jeune fille; et je m'approchai lentement de mon modèle tout en causant avec sa mère. Après quelques préliminaires, j'obtins de la jeune fille qu'elle consentît à poser. Mais le résultat en fut tout à fait nul : tout le « mouvement » que possédait le modèle avait disparu, et la jeune paysanne avait l'air effrayé d'un lièvre que l'on traque. J'essayai encore une autre pose, mais cette fois la jeune fille s'insurgea, prétendant que je l'ennuyais, et... elle s'enfuit.

J'eus de nouveau recours à la mère, et je la persuadai de m'amener sa fille le lendemain. Elle vint, et pour l'habituer à nous, je la fis causer pendant une heure avec le garde-chasse. J'essayai ensuite de la poser. Je la plaçai près d'une mare dont les environs étaient fort pittoresques. La jeune fille avait naturellement un sourire des plus gracieux, mais, cette fois, je ne pus réussir à en obtenir qu'une grimace, sa figure se contractait et le sourire se changeait en un air de mauvaise humeur.

En somme, j'obtins un tableau excellent sous tous les rapports; rien n'y manquait, sauf la qualité essentielle, l'expression.

Mais si la nature, sous le rapport des modèles, ne donne pas ce qu'on lui demande, l'art peut y suppléer, ce que je vais essayer de démontrer.

Je sais bien que je m'expose à être accusé de travestir la nature; mais l'art est composé de sacrifices et de compromis. Et je ne puis m'empêcher de penser que si l'on perd à ne pas prendre

la nature rigoureusement telle qu'elle est, il y a certainement quelques compensations à espérer, lorsqu'on substitue des modèles de profession à ceux que l'on pourrait rencontrer dans la nature.

Lorsqu'il n'y a pas d'exagération, les figures gracieuses donnent au tableau une teinte idéale qui l'élève au-dessus des imitations les plus adroites du fait brutal.

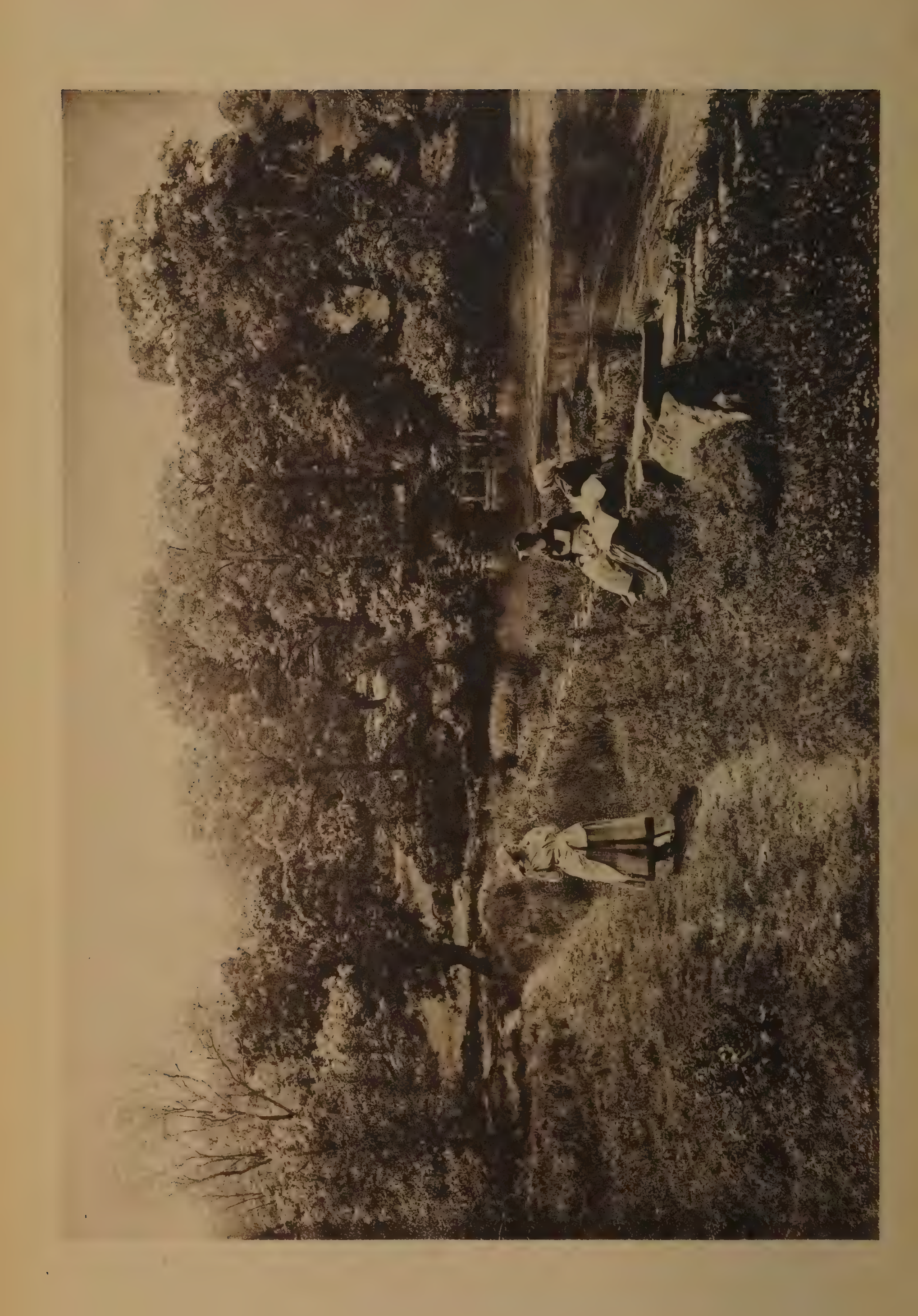
On peut dire que mes modèles sont artificiels, dans une certaine mesure; mais ils se rapprochent tellement de la chose réelle qu'ils peuvent être pris comme tels par les vrais habitants de la campagne, de même que la truite ne semble pas faire la différence entre la mouche naturelle et la mouche artificielle. Un jour, deux de mes modèles traversaient un parc; le garde-chasse, les voyant pour la première fois, courut après en les interpellant sur ce ton particulier au pays de Galles, qui semble être celui de la colère pour l'étranger qui l'entend pour la première fois. Comme mes modèles ne s'arrêtaient pas, le brave homme n'hésita pas à les injurier dans les deux langues qu'il connaissait, et il ne cessa qu'après les avoir rejoints. Il s'aperçut alors, à sa grande consternation, que c'étaient « les filles de la maison ».

Ceci, je pense, prouve que l'imitation est assez semblable à l'original au point de vue artistique.

Mes modèles sont habitués à l'obéissance passive : jamais ils ne me font aucune remarque. Si le photographe a réellement une idée dans le cerveau, il vaut mieux qu'il la poursuive. Toute intervention, viendrait-elle même d'une intelligence supérieure, doit fatalement tourner mal.

Il y a des gens qui ont une patience étonnante : ils supportent sans sourciller toutes les observations. Mais j'avoue que, en ce qui me concerne, je suis si singulièrement constitué que le meilleur conseil, lorsque je pose un groupe, ne sert qu'à brouiller mes idées, et je me sens totalement incapable de suivre les conseils que l'on me donne. C'est pourquoi, si un ami, se croyant suffisamment expérimenté, vous suggère une idée, je recommande, par expérience personnelle, de sacrifier les égards et de demander à cet ami trop zélé... de vous laisser bien tranquille. Deux têtes qui se choquent produisent tout, excepté l'harmonie.

Dans tout ce que je viens de dire au sujet de mes modèles, j'ai



toujours parlé de ceux qui m'ont servi dans la plupart de mes œuvres faites pendant ces dernières années. Ce ne sont pas toujours les mêmes personnes; en réalité, j'essaie de les changer le plus souvent possible, afin d'éviter la monotonie.

Il est presque aussi difficile d'obtenir de la variété dans les costumes que dans les personnes. J'essaie toujours de me procurer un costume pittoresque quand je le vois. Il n'est pas toujours facile d'expliquer ce que l'on désire, lorsqu'on rencontre une jeune fille dans un chemin isolé à la campagne, c'est-à-dire d'offrir d'acheter ses vêtements; mais, avec un peu de persévérance et des offres séduisantes, on réussit généralement. La toilette d'une fille de la campagne ne vaut souvent pas plus de quarante sous, mais si l'on change les sous en francs et si l'on a l'air d'être sérieux, on peut être presque certain d'obtenir ce que l'on demande ou, tout au moins, de le recevoir le lendemain.

Il y a des modèles qui demandent une initiation assez longue, tandis que d'autres comprennent tout de suite.

J'ai eu par hasard un des meilleurs modèles que j'aie jamais

Fig. 24.



photographié. C'était une jeune fille qui n'avait pas la moindre idée de poser; je n'avais pas non plus la pensée de le lui demander, étant presque un étranger pour elle. Je n'avais pas l'intention de photographier, mais j'avais une chambre noire et une demi-douzaine de plaques, et nous n'avions rien de mieux à

faire. Le croquis *fig.* 24 représente le premier essai de pose que fit cette personne.

Nous n'avions pas de costumes spéciaux, mais cette jeune fille, pour jouer au lawn-tennis, avait acheté un chapeau destiné à la garantir du soleil, et il était en somme aussi pittoresque que tout autre chapeau en coton que portent les paysannes. Pour transformer cette délicate citadine en une paysanne avenante, il suffit d'un tablier blanc, emprunté à une servante, et d'un mouchoir noué autour du cou. Je la fis appuyer contre un arbre, près d'une mare, et je lui dis de regarder à mille lieues de là et de penser à l'avenir : le résultat a été considéré comme une réussite.

Une demi-heure après, le même modèle, avec un très petit changement dans le costume, me donna la représentation d'une jeune puritaine debout près d'une fenêtre, dans une chambre lambrissée en vieux chêne. Et je me servis avec le même avantage des quatre plaques qui me restaient.

Les jeunes enfants sont de bons modèles; mais il faut les prendre sur le vif. Si vous vous adressez à leurs mères, le résultat est inévitable. Elles insistent pour qu'ils mettent leurs vêtements de dimanche *pour faire faire leur portrait*. Un petit paysan malpropre est souvent pittoresque, mais aussitôt qu'il est lavé et endimanché, il devient absurde. Il perd toute sa liberté et devient raide et gauche.

Les vieillards sont souvent utiles dans les paysages; de même que les enfants, ils ont réellement l'air de ce qu'ils sont, car c'est entre dix et trente ans que le véritable paysan est difficile à rencontrer et à manier.

Quelquefois un modèle donne l'idée d'un tableau, on connaît l'histoire de Reijlander et de son modèle par sa *Tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau.*

Reijlander avait vu cette tête sur les épaules d'un habitant de la ville dans laquelle il résidait. La chose la plus curieuse, c'est qu'il voyait toujours le tableau à faire lorsqu'il rencontrait ce monsieur. Cela dura quelques mois avant que l'artiste ne s'aventurât à demander au modèle de lui prêter sa tête pour metttre son projet à exécution, et il fallut des années avant d'obtenir un consentement définitif. Au point de vue de l'art, le résultat fut splendide et, au point de vue photographique, ce fut un mystère.

Un des meilleurs modèles que j'aie employé, était un vieillard de soixante-quatorze ans, un balayeur. Je n'aurais jamais exécuté une de mes meilleures œuvres si je n'avais pas vu cet homme assis près d'une table dans mon atelier, en attendant que je puisse lui parler. Je ne vis pas seulement ce vieillard, mais, dans mon esprit, se présentèrent la vieille femme et l'intérieur de la chaumière, quoique, à ce moment, l'homme fût assis devant un fond représentant un paysage italien. Par son attitude et son expression, le vieillard me donna le germe de l'idée; il fallait trouver la vieille femme et la chaumière, mais, en ce moment, ils m'apparurent bien visiblement et presque matériellement. Et voilà comment je fis : *When the day's work is over* (Après le travail du jour).

Je crois qu'il y a beaucoup de tableaux qui se créent de cette manière : c'est ce qui fera l'objet du Chapitre qui va suivre.

# CHAPITRE VIII.

## DE LA GENÈSE D'UN TABLEAU.

Je pense que je ferai mieux comprendre comment on crée un tableau, en prenant comme exemple un tableau fait réellement au moyen de la Photographie, puis en en décrivant l'histoire depuis sa conception jusqu'à sa réalisation sous forme de négatif.

Et tout d'abord, quelle est l'origine des sujets? Cette question est en grande partie difficile à résoudre. La plupart de mes tableaux apparaissent à mes yeux de la manière la plus inexplicable; et cette sorte de vision ne me laisse pas de cesse jusqu'à ce que j'en aie fait un croquis.

Je vois d'une manière absolue et bien définie *ces visions qui s'agitent devant l'œil à moitié clos* et je puis les rappeler lorsque je le désire. Elles m'arrivent comme un rêve, mais elles ne disparaissent qu'après avoir été fixées par un moyen quelconque. Bien souvent j'essaie de découvrir la circonstance qui peut avoir donné naissance à la pensée contenue dans cette sorte d'apparition, mais il est bien rare que j'arrive à une conclusion satisfaisante. Mais il y aurait peu d'intérêt pour le lecteur, si je me laissais aller à traiter plus longuement cette partie de mon sujet.

Ces visions arrivent sans rime ni raison; mais ce qui peut intéresser le lecteur, c'est d'étudier les productions qui ont une cause tangible, que l'on peut découvrir et qui peut expliquer la naissance d'une idée.

La plupart des dessins prennent leur origine dans les suggestions de la nature. Il suffit d'un coin pittoresque de paysage pour que l'artiste bien doué se demande presque infailliblement où les figures seront placées. Ceci l'amène à cette question : Que feront-elles, comment le feront-elles et comment seront-elles habillées?

C'est alors que le sujet devrait apparaître à l'artiste, et il en sera ainsi si l'artiste fait tout son possible pour le voir, aussi peu d'imagination qu'il possède, aussi fatigué qu'il soit. Il trouvera que l'expérience sera d'une aide puissante pour la qualité et la quantité de ses idées.

Il est étonnant de constater combien la pratique vient en aide à l'imagination. L'art engendre l'art, dit-on, il est aussi vrai de dire que les sujets en engendrent d'autres. Le dernier tableau que l'on a produit vous amène à en faire un autre, et mieux vous le faites, meilleurs seront les tableaux qui suivront. Lorsque la pratique est suffisamment longue, on emmagasine, pour ainsi dire inconsciemment, des quantités d'idées et de faits, qui dans le cerveau se transforment en tableaux, sans jamais perdre de vue la possibilité de les réaliser en Photographie.

En ce qui me concerne, je puis dire que je ne suis jamais à court maintenant d'un sujet. Cela semble venir tout naturellement quand j'en ai besoin, mais c'est le résultat plutôt de l'expérience que d'un don naturel. Je me rappelle que, il y a quelques années, je restai pendant plus d'un an sans avoir la moindre idée de sujet. Et de même je ne pouvais travailler d'aucune manière.

J'essayai de tout ce que l'on peut penser. Je lus beaucoup, je visitai les galeries de tableaux, j'essayai d'emprunter des idées aux livres illustrés, mais tout cela sans résultat : il ne me venait pas une idée réalisable. Je fus comme une terre en friche pendant toute cette année. Puis les idées me revinrent et, depuis lors, elles ne m'ont plus quitté.

J'attribue ce fait à une sorte d'entraînement du cerveau, et je tiens à le mentionner pour prouver aux commençants qu'ils ne doivent pas se décourager si de temps en temps ils trouvent qu'ils ont le cerveau vide.

Il semblerait presque logique de supposer que plus on emploie d'idées, moins on devrait en avoir; mais ce n'est pas le cas. Je sais cela non seulement par expérience personnelle, mais parce que j'ai questionné pas mal d'artistes à ce sujet.

Quelquefois il suffit d'un incident qui se passe dans la rue ou à la campagne pour donner l'idée d'un sujet, qui n'est pas nécessairement l'incident que l'on observe, mais quelque autre chose

qui peut être transformée en quelque autre scène, en subissant peut-être de nombreux avatars.

On peut quelquefois être frappé par une jolie pose, ou un délicieux effet de lumière et d'ombre, d'autres fois par une expression ou un costume bizarre. Tout cela devrait être noté pour servir plus tard. Il n'y a pas la moindre idée que l'on ne doive fixer; tout devrait être croqué ou noté. C'est une chose excellente également d'essayer d'analyser une pose, de rechercher pourquoi elle est belle, ou bien pourquoi la lumière et l'ombre ont tant d'effet. On y arrive par la connaissance des règles de la composition et de la lumière et de l'ombre, et l'on fait cette analyse très aisément.

C'est ajouter à sa vie un nouveau plaisir, en donnant encore plus d'essor au sentiment que l'on possède de l'art.

Nous allons maintenant prendre un tableau qui a été produit réellement au moyen de la Photographie, et nous allons voir comment il a été conçu et exécuté.

Il est bien certain qu'en analysant et en disséquant froidement un tableau, comme je vais le faire, on lui enlève toute la poésie qu'il peut contenir, et on ne laisse rien qu'un intérêt pour ainsi dire mécanique; mais je ne connais pas de meilleure méthode d'enseignement.

Je vais prendre une de mes productions intitulée *Un joyeux conte,* qui forme le frontispice de ce Volume; la reproduction aidera le lecteur à comprendre ce qui va suivre.

C'était dans une maison de campagne dans le pays de Galles : cinq jeunes filles, en costume de soirée, s'étaient réunies après le dîner pour se divertir. L'une d'elles racontait quelque histoire amusante aux autres jeunes filles groupées pittoresquement autour de la narratrice. Ce fut pour moi le germe d'un tableau. Quelques minutes me suffirent pour faire un croquis de la composition.

La *fig.* 25 est une reproduction de l'esquisse que je traçai sur mon carnet. A ce propos, je puis faire remarquer combien il est utile de s'habituer à faire des croquis de la composition et de la lumière et de l'ombre, surtout si on les accompagne de quelques notes explicatives. Cela montre à l'opérateur comment il doit observer, si cela ne lui est pas d'autre utilité. Un dessin

correct n'est pas le moins du monde nécessaire; l'effet seul doit être noté.

Revenons au tableau. Je n'eus pas de peine à transformer, dans mon esprit, les jeunes filles en paysannes et à voir le paysage environnant. Je fis un croquis de l'arrangement, et je décidai de la toilette de chaque personnage. En faisant ce choix, je ne

Fig. 25.



perdis pas de vue la lumière et l'ombre du groupe et son rapport au paysage, de même que les accessoires : panier, cruche et bâton. Je tins compte des couleurs, de la manière dont elles se traduiraient en noir et blanc.

Il était décidé que le groupe ferait partie du travail du lendemain; mais, comme cela arrive souvent dans les régions montagneuses, l'homme propose et le temps dispose. Le matin débuta par une pluie diluvienne qui continua plus ou moins pendant plusieurs jours. Notre temps cependant ne fut pas perdu, car, de nos jours, les jeunes filles ne se contentent pas de savoir jouer au lawn-tennis, elles chassent, elles pêchent, et quelquefois même elles ne dédaignent pas de harponner le saumon. A la fin, la tempête se calma et le soleil brilla de nouveau, mais cette fois accompagné d'un vent beaucoup plus fort que ne le désire le photographe. Cependant nous décidâmes que ce matin même nous ferions quelques photographies, bonnes ou mauvaises. Nous étions impatients de nous mettre à l'œuvre. Un photographe

consciencieux désire, tout autant qu'un chasseur, revenir avec le sac plein ; mais ce désir n'est rien si on le compare à celui d'une compagnie de modèles enthousiastes. Et les miens se mettent à la besogne de tout cœur.

Nous nous dirigeâmes vers un petit chemin bien tranquille, à quelques centaines de mètres de la maison.

La photographie ne peut donner une idée de l'effet pittoresque de ces cinq jeunes filles vêtues de costumes fort ordinaires, mais d'un coloris brillant. Les couleurs avaient un effet remarquable en s'opposant au vert des haies et des champs.

Tout en se promenant, les jeunes filles chantaient; cela n'avait rien à faire avec la Photographie, mais, en chantant, elles cueillaient des digitales et autres fleurs sauvages qui vinrent fort à point pour mon tableau.

En arrivant à l'endroit choisi, la chambre noire fut déballée et les modèles placés à peu près à la place convenable ; les branches qui me gênaient furent coupées et tout fut apprêté, de telle sorte que les derniers moments purent être entièrement consacrés aux dernières touches, à l'expression et à d'autres détails. Le soleil avait un reflet d'un froid d'acier et le vent était si ennuyeux, que nous eûmes l'idée de renoncer après tout à notre projet ; mais nous nous étions donné trop de peine pour retourner à la maison sans essayer au moins une plaque.

Il s'agissait alors d'arranger le groupe. La jeune fille placée à la gauche s'assit la première dans la position occupée dans le petit croquis (*fig.* 25). Mais comme elle était novice dans la profession de modèle, elle ne put réprimer une envie de rire et se laissa tomber sur le gazon en riant aux éclats.

Ce fut un accident heureux qui améliora de beaucoup la composition et que je saisis immédiatement. Je lui criai tout de suite de garder la pose qu'elle avait prise et qui, étant fort commode, demandait peu d'attention de la part du photographe : de cette manière, il put s'occuper des autres figures.

La figure assise, la tête couverte d'un chapeau de paille, m'avait déjà servi de modèle ; comme elle avait l'expérience de la chose et peu de nerfs, j'eus bientôt fini de la poser.

La figure suivante, qui avait toujours une pose dramatique et une expression charmante, fut un modèle assez impression-

nable, et cela peut-être à cause de toutes ses bonnes qualités. Il fallut lui donner un appui : c'est alors que le bâton devint d'une grande utilité et d'une immense valeur dans la composition. Un bout de ligne droite a toujours de l'effet pour contraster un certain nombre de lignes courbes.

Ceci arrangé, j'avais fini avec les trois figures qui pouvaient le plus facilement se tenir tranquilles. Je réservai pour la fin la figure debout, car cette pose est de beaucoup la plus difficile à garder : sans appui, une figure debout se balance souvent comme un pendule.

Il fallait arranger maintenant la figure de la narratrice : la pose vint facilement, parce que le modèle contait fort bien et était tout entier à ce qu'il faisait. Mais il fallait donner à la main tout l'effet possible, car la main bien placée devait, plus que toute autre chose, montrer l'intention du tableau. C'était, pour ainsi dire, la partie principale dans le chœur des expressions. Elle devait accentuer la situation et faire sentir que la jeune fille parle. Je l'arrangeai de manière à la faire paraître en partie dans le soleil, en partie dans l'ombre, afin de la rendre plus apparente ; je coupai immédiatement les feuilles ou les petites branches qui se trouvaient derrière cette main.

Il ne fallait pas espérer de pouvoir poser la figure debout pendant plus d'une à deux minutes : je la posai la dernière. J'avais arrangé auparavant la cruche, le panier, les digitales, qui forment la note dominante de l'avant-plan. Tout était donc prêt, lorsqu'un dernier coup d'œil donné à la chambre noire me montra que l'arbre venait précisément au-dessus de la tête de la figure debout, et coupait la composition en deux parties. Cela ne pouvait être. Mais, au lieu de déranger les modèles, je déplaçai ma chambre noire, ce qui, dans une certaine mesure, corrigea l'erreur. Il eût mieux valu déplacer encore un peu l'appareil, mais je craignais que l'autre arbre ne vînt à me gêner.

Je dis quelques derniers mots à mes modèles : « Maintenant, mesdemoiselles, que ceci soit notre meilleur tableau. Mabel, éclatez de rire ; Edith, prenez un intérêt soutenu à ce que vous écoutez ; Flo, montrez votre plus charmant sourire ; Mary, faites que votre main ne bouge pas, car sans cela nous n'aurions fait que de la besogne inutile ; Ben, je ne vous dis rien, mais je vous

abandonne au hasard. Ne bougeons plus ! C'est fait ! » Et en deux secondes, la pose était finie.

J'espérais à peine un bon résultat, parce que la chose était difficile à exécuter ; mais comme le vent soufflait presque en tempête, je ne me souciais pas d'essayer une autre plaque. Je développai la plaque quelques jours après, et j'obtins un bon négatif. Le ciel était blanc et uniforme, mais je remédiai à ce défaut au moyen d'un second négatif délicat et imprimé pas trop vigoureusement.

Ceci paraît une histoire fort longue à raconter ; mais il ne fallut que six minutes pour poser tous les modèles. Cette rapidité est l'un des secrets du succès ; mais lorsque le tableau comprend des figures, il ne faut pas qu'il ait l'air d'avoir été fait précipitamment, car la précipitation empêche la hâte ; on tombe dans un travers, c'est de troubler, d'agiter les modèles. La rapidité d'exécution résulte de la parfaite connaissance de ce que l'on veut faire. Il ne faut pas faire attendre un modèle un moment de plus que cela n'est absolument nécessaire. Il vaut mieux renoncer à certains petits détails que de perdre un bel effet.

# CHAPITRE IX.

## DE L'ORIGINE DES IDÉES.

Pour autant que cela soit à ma connaissance, je ne sache pas qu'un écrivain ait jamais traité cette question de la conception ou de l'origine des sujets des tableaux ou des autres œuvres d'art. Il est vrai que Ruskin, dans son second Volume, trop peu lu, des *Peintres modernes,* traite de la faculté imaginative, mais alors il s'élève à des hauteurs où nous ne pouvons le suivre.

L'origine des idées est peut-être d'un ordre plus métaphysique qu'artistique, et devrait être laissée à ceux qui écrivent sur ce que l'on appelle *la raison pure.* Mais il y a quelques mots à dire qui ont trait au sujet qui nous occupe.

Les idées nouvelles, ou ce que l'on suppose être des idées nouvelles, sont souvent considérées comme le produit d'une inspiration subite, mais plus généralement elles se forment et se développent sous l'influence de faits antérieurs.

Dans le dernier Chapitre, j'ai montré comment un de mes tableaux a pris naissance et a été exécuté. Il y a bien d'autres circonstances dans lesquelles les idées se présentent.

Je tiens essentiellement à ce que l'on ne se méprenne pas sur le sens de mes paroles. Je n'ai pas la prétention d'essayer d'enseigner l'art de l'imagination, ce qui est impossible, mais bien de montrer comment l'imagination peut être encouragée, stimulée et rendue plus puissante. Il y a des gens qui ont une espèce d'imagination latente, qui ne demande qu'à être éveillée pour acquérir une grande valeur.

Les sujets se présentent quelquefois de la manière la plus inattendue. Je me souviens que, il y a quelques années, nous traversions un verger, nous allions photographier une vue choisie auparavant et nous devions passer par une porte pratiquée dans

la palissade donnant sur la route. Un de mes modèles, qui avait un bâton à la main, courut en avant pour ouvrir la porte; quand cela fut fait, il se retourna et se rangea en nous attendant contre la palissade, tout en chantant d'un air moqueur un vieux refrain :

*Open the gate and let her through,*
*For she is Patty Watty's cow.*

(Ouvrez la porte et laissez-la passer
Car c'est la vache de Patty Watty.)

Quelle pose charmante avait mon modèle tout en parlant! J'en

Fig. 26.



donne un petit croquis (*fig.* 26) qui ne peut que faiblement rappeler l'original.

Le titre était : *For the Cows* (Pour les vaches). Il fallait naturellement saisir tout de suite cette occasion : il n'était pas possible de songer à en faire un croquis ou bien à le remettre à un autre jour.

Grâce aux avantages du procédé à la gélatine et à la rapidité avec laquelle ma chambre pouvait se monter, en une minute je fis un négatif avant que la pose n'eût perdu son charme ou que le sourire n'eût disparu du visage de mon modèle.

Mais d'autre part, grâce également aux désavantages des plaques sèches préparées alors, le négatif n'était pas assez bon pour en exposer une épreuve, l'émulsion étant beaucoup plus épaisse d'un côté de la plaque que de l'autre. La couche était inégale *à la mauvaise place.*

Ces couches inégales donnent quelquefois de bons effets. J'obtins certain jour une médaille grâce à une photographie qui avait peu de titres à l'attention des jurés, sauf un effet étonnant de clair-obscur, que j'ai attribué entièrement à un défaut d'uniformité dans la plaque.

Dans la photographie dont je viens de parler, le sujet m'est

Fig. 27.



apparu complet, tout d'une pièce; mais dans d'autres cas il n'en est pas de même : les figures ne sont pas exactement placées dans le cadre qui leur conviendrait et il faut alors les traiter avec beaucoup de réflexion et de jugement.

Quelque temps après avoir pris *Pour les vaches,* je vis le même modèle sur le bord d'un ruisseau, criant à ses compagnes :

*Puis-je le franchir?* C'était encore un sujet, mais le fond était fort laid et ne convenait pas.

Je me mis à la recherche d'un autre fond et je le trouvai (*fig.* 27). Mais le coin dans lequel se trouve la figure était inaccessible au modèle; il ne pouvait ni sauter le ruisseau, ni arriver au point choisi.

Mais ce n'est pas un rien comme cela qui doit arrêter les photographes enthousiastes. Mes modèles et mes aides sont souvent plus ardents que moi-même. Dans ce cas, l'aide qui m'accompagnait prit la jeune fille dans ses bras et traversa bravement le ruisseau.

Je ne puis que difficilement recommander l'adaptation d'après les œuvres des autres. Il y a des peintres qui copieront une photographie et diront, de la manière la plus effrontée, que c'est leur œuvre propre. Et même, si cette photographie renfermait une idée parfaitement originale, à laquelle on n'a jamais songé auparavant, ils vous répondront : — « Oh! ce n'est qu'un accident de la nature rencontré par l'appareil. Il est impossible que ce soit le résultat de la pensée du photographe; il ne peut pas penser, puisqu'il se sert d'une machine. »

Mais bien que les peintres puissent croire qu'il est parfaitement correct d'agir de cette manière, je recommande au photographe d'être honnête et, en aucune manière, de ne pas piller les œuvres des autres. Il n'est pas honnête, par exemple, d'habiller une figure exactement d'après une gravure, de lui donner la même pose, et, en réalité, de reproduire la gravure aussi approximativement que la photographie le permet, et d'exposer alors la photographie comme une œuvre originale.

D'autre part, je considère qu'il est légitime d'emprunter une idée, de chercher une donnée dans un tableau ou une gravure. Une idée quelconque, une suggestion peut être mise à exécution et donner un résultat tout à fait nouveau; mais c'est un véritable abus de confiance que de reproduire textuellement l'idée d'un autre et de la présenter comme sienne.

Il est difficile d'observer de nouveaux incidents dans ce monde, qui est si semblable cependant au kaléidoscope, et peut-être bien trouverions-nous qu'ils ne seraient pas compris si nous en découvrions de nouveaux.

Sir Joshua Reynolds prétendait que c'est en imitant les inventions des autres que nous apprenons à inventer.

William Moris disait dans ses conférences sur *les Arts inférieurs :* « Je ne pense pas trop m'avancer en disant qu'il n'est pas d'homme, si original qu'il puisse être, qui, assis à une table de dessin, ait la faculté de tracer l'ornement d'une étoffe, la forme d'un vase ordinaire ou d'un meuble, sans que cette forme ne soit autre chose qu'un développement ou une dégradation de formes employées il y a des centaines d'années. »

Si Salomon avait raison de dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, la nature également nous apprend que toute chose qui a les apparences de la nouveauté n'est pas nouvelle en réalité, mais n'est que la variante de quelque forme antérieure qui provient elle-même de quelque chose qui l'a précédée.

Je considère donc qu'en matière d'art, l'évolution est une chose correcte : mais le tableau que l'on produit au moyen de l'idée que l'on a adaptée ne doit pas plus ressembler à l'original, sous le rapport de la composition et du sujet, qu'un homme ne ressemble à un gorille.

Il peut y avoir un soupçon de ressemblance, mais il ne doit faire penser qu'à une parenté éloignée.

Dans son autobiographie, Anthony Trollope raconte que l'intrigue de tous ses romans était le fruit de son imagination, sauf dans un cas cependant où son frère lui avait fourni l'idée. Ses remarques sur l'originalité du sujet nous viennent à point. « Je mentionne particulièrement ce cas, dit-il, parce que c'est la seule occasion dans laquelle j'ai eu recours à une autre source qu'à mon cerveau pour trouver le plan de mon roman. Je ne sais pas jusqu'à quel point j'ai pu prendre des incidents dans ce que j'ai lu, soit dans l'histoire, soit dans les œuvres d'imagination. On ne peut mettre en doute que cela me soit arrivé. Mais lorsque je l'ai fait, je ne savais pas que je le faisais. Je n'ai jamais pris, de propos délibéré, l'œuvre d'un autre et construit mon roman d'après ses données. Je suis loin de blâmer cette pratique chez les autres. Nos plus grands maîtres dans les œuvres d'imagination ont eu recours à une aide de cette nature. Shakspeare prenait son bien où il le trouvait. Ben Johnson se servait de ses études des classiques et ne pensait pas déroger en donnant, sans le

reconnaître directement, des pièces entières empruntées aux poètes et aux historiens. Mais, dans ce temps-là, on ne s'en préoccupait guère. Le plagiat existait et était très fréquent; mais il n'était pas considéré comme un péché. Maintenant, c'est bien différent; et je pense qu'un auteur, s'il se sert des mots ou de l'action d'un autre, devrait le reconnaître et ne devrait demander crédit que pour ce qu'il a réellement produit par lui-même. »

La lecture nous procurera un grand nombre de sujets. J'aime à mettre en pratique tout ce que je dis ou à donner un exemple défini.

Je prendrai, par conséquent, un poème et je vais essayer de montrer comment il peut suggérer des sujets. Il est une poésie bien connue de Gray et qui a été si bien mise en œuvre par les artistes, c'est *l'Élégie dans un cimetière de campagne* (*Elegy in a Country Churchyard*).

Le crépuscule n'a pas encore été beaucoup employé par les photographes : cependant il est aisé maintenant de reproduire tous les effets que l'on remarque à la tombée du jour. Le commencement du poème de Gray ne suggère-t-il pas admirablement des tableaux de ce genre? C'est si connu que je ne le citerai pas; mais y a-t-il rien de plus beau et de plus poétique pour un tableau que l'idée contenue dans ces vers :

*Now fades the glimnering landscape on the sight,*
*And all the air a solemn stilldess holds.*

(Maintenant le paysage s'évanouit à la vue
Et l'air tout entier respire une solennelle tranquillité.)

Il n'est presque pas une seule partie de l'Angleterre où l'on ne pourrait trouver les éléments nécessaires à l'illustration de ces vers. Les photographes de Londres n'auront pas la moindre difficulté et s'ils tiennent au fait littéral, Stoke Pogis, où le poème fut écrit, n'est pas loin; le paysage actuel peut servir, surtout la tour couverte de lierre. Mais la scène que Gray avait sous les yeux en écrivant son poème n'est pas nécessaire. On ne demande pas une photographie prosaïque; c'est le sentiment de la scène qu'il faut chercher à obtenir et à représenter.

Le poème est rempli de vers qui peuvent inspirer un sujet; les uns sont simplement descriptifs, tels que

*The ploughman homeward plods his weary way.*

(Le laboureur retourne d'un pas fatigué vers sa demeure.)

Il ne faut pas d'effort d'imagination pour entrevoir immédiatement le sujet.

D'autres suggèrent des idées et sont, à cause de cela, d'autant plus précieux. Je citerai ce vers :

*Brushing with hasty steps the dews away.*

(D'un pied léger essuyant la rosée.)

Dans le poème, ce vers s'applique à un poète, mais l'artiste ne doit pas suivre littéralement le poème; le vers lui-même peut être pris sans le contexte, et il est susceptible d'une foule d'applications; par exemple, on pourrait l'appliquer à une jeune fille du village qui erre dans les champs à l'aube, le panier à la main ou le râteau sur l'épaule.

L'*Allegro* et le *Pensieroso* de Milton contiennent nombre de vers qui éveilleront l'imagination; et il serait bon de chercher à réaliser les tableaux qui ont été suggérés à l'esprit.

Il serait utile également de relire les titres des tableaux dans un ancien Catalogue d'exposition; et lorsqu'on en rencontre qui attirent l'imagination, il faut essayer de faire un croquis de la composition telle qu'elle se présente à l'imagination.

Je répète, et j'insiste tout particulièrement sur ce fait, que les meilleurs sujets sont ceux qui se présentent à l'esprit des artistes versés dans leur art; et tout ce que j'ai dit, c'est pour montrer comment l'imagination doit être stimulée et éduquée. Il faut se rappeler que si, en prenant des idées dans les œuvres des autres, on ne s'écarte pas totalement du germe de la pensée, et si même le dessin ne ressemble pas à l'original, le dessin n'a qu'une importance secondaire. Même en supposant que le public ne trouve pas la ressemblance, la conscience de l'artiste est là qui sera hantée par l'idée du plagiat.

L'originalité et la vérité sont dépeints dans un curieux sonnet

de W. M. Rossetti. Cette pièce de vers, placée sur la couverture d'une revue intitulée *The Germ,* contenait les principes de l'École Préraphaélite ; elle enseignait aux artistes anglais l'étude de la nature qui, en ce temps-là, était en grand danger d'être délaissée. Et elle concluait en disant : « Demandez-vous lorsque vous considérez une idée : Est-ce la vérité ? » Car, il faut bien le dire : « que le thème soit un point ou comprenne toute la terre, la vérité est un cercle peut-être grand ou petit. »

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

# TABLE DES MATIÈRES

## DE LA PREMIÈRE PARTIE.



## ILLUSTRATIONS.

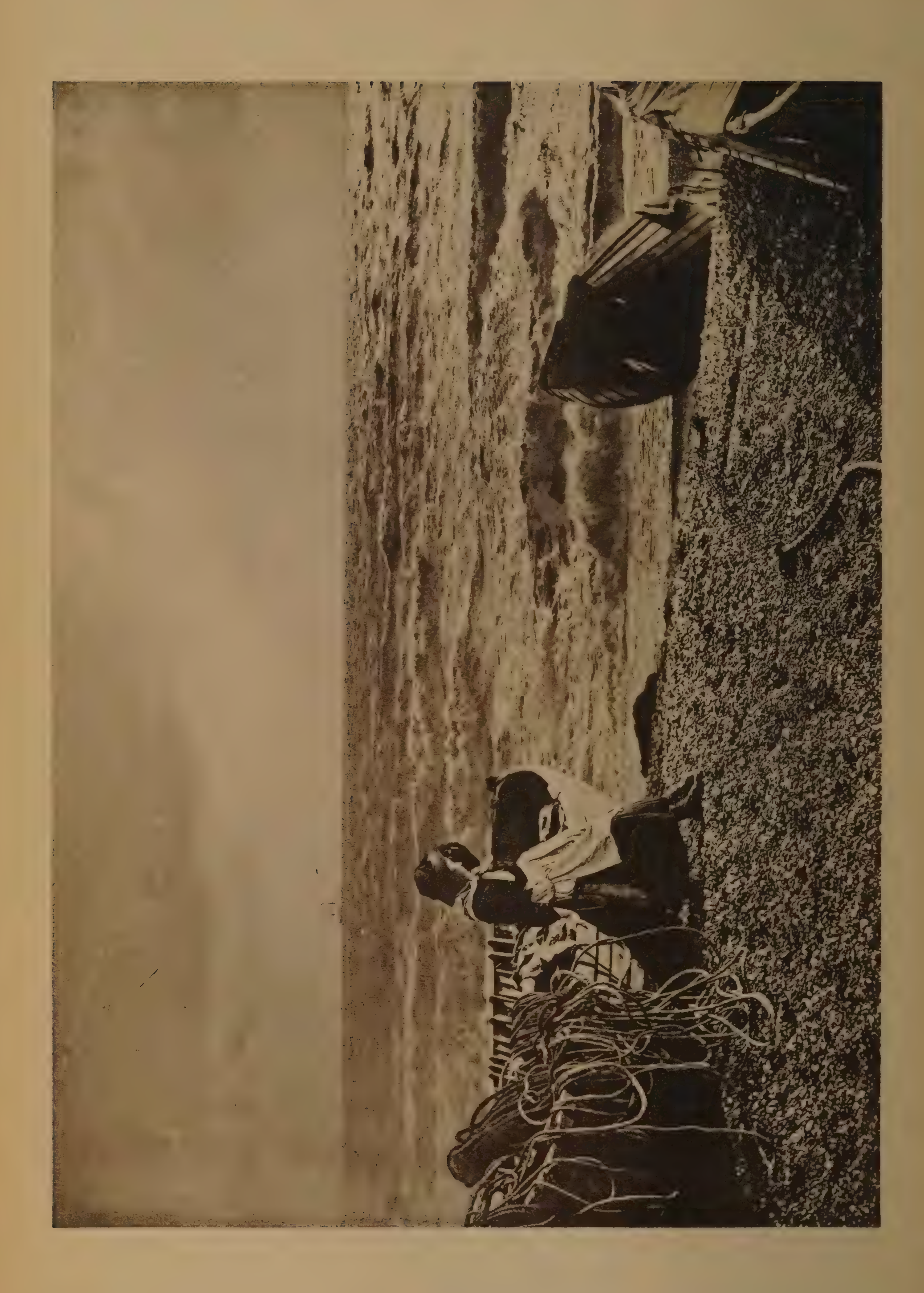


6421 B. — Paris, Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Gr.-Augustins.

LA

# PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

6457 B. — PARIS, IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS.
55, quai des Grands-Augustins.



BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

# LA PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

## COMMENT LE PHOTOGRAPHE DEVIENT UN ARTISTE,

PAR

H.-P. ROBINSON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR HECTOR COLARD,

Membre de l'Association belge de Photographie.

## SECONDE PARTIE.



TROISIÈME TIRAGE.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1899

LA

# PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

## SECONDE PARTIE.

---

## CHAPITRE I.

### DES SUJETS. — QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE?

La variété de sujets qui conviennent au photographe paysagiste est infinie. S'ils ne sont pas toujours, pour ainsi dire, à portée de la main, ils ne sont pas difficiles à rencontrer si l'on fait un trajet d'une heure en chemin de fer. Le photographe de province, qui sait où trouver des sujets, a rarement à se déplacer bien longuement pour découvrir des scènes qu'il pourra reproduire au moyen de sa chambre noire : ses confrères de Londres ne semblent pas plus mal partagés, quoi qu'ils puissent penser, sous le rapport des motifs de paysages. Les comtés de Kent, de Surrey, de Sussex, Burnham Beeches et Epping Forest contiennent une foule de beautés facilement accessibles, et la Tamise elle-même offre une variété infinie de scènes splendides, plus qu'il n'en faut pour occuper toute la vie d'un photographe consciencieux.

Dans le haut de la Tamise, on rencontre tant de choses pittoresques que c'est devenu le rendez-vous favori des artistes, de même que Bettws-y-Coed, dans le pays de Galles, l'était du temps de David Cox.

Le bas de la rivière est plein d'une vie et d'une animation pittoresques, grâce à ses vues marines qui changent constamment; et la partie de la Tamise qui se trouve dans Londres même pré-

sente certainement des aspects des plus superbement composés que l'on ne trouverait pas ailleurs.

Il est presque impossible de choisir un point de vue sur l'*Embankment* ou sur l'un quelconque des ponts, d'où l'on ne puisse prendre une vue pittoresque et possible, au point de vue pratique.

Le Parlement, Somerset House et Saint-Paul se composent toujours bien, et l'atmosphère, dont se plaignent presque toujours les photographes londoniens, me semble prêter un grand charme à l'effet.

Ces sujets n'ont pas encore été traités comme ils le méritent, pour autant que je le sache. On a fait des vues stéréoscopiques et de petits tableaux; mais on ne les a pas employés pour des photographies d'un format important.

Les barques chargées de foin, dont on voit presque toujours des groupes près de London Bridge, sont dignes d'une sérieuse attention de la part des photographes qui désirent obtenir des photographies d'un effet frappant.

En résumé, ce n'est pas qu'il manque de sujets, n'importe où l'on se trouve, mais c'est plutôt le manque d'entraînement des yeux et de l'esprit du photographe qui empêche de les voir.

C'est une chose curieuse que cet art de voir. Dans mon livre *De l'effet artistique en Photographie,* j'ai consacré un Chapitre au sens et au coup d'œil artistique; je ne vois pas, par conséquent, la nécessité d'y revenir longuement maintenant.

On a dit très justement que la plupart des gens ne voient pas la vingtième partie de ce qu'ils ont devant les yeux.

Certains se contentent de peu; mais il en est d'autres qui trouvent que plus ils apprennent, plus ils ont de jouissances.

Comme exemple, je puis citer ma propre expérience dans une science qui n'a pas de rapport avec la Photographie.

Il y a quelques années, un de mes amis, un entomologiste, vint me voir et finit par me donner la manie de la collection. Nous avions confiné nos études à une partie spéciale des papillons anglais, et je fus étonné par le monde de beautés qui s'offrit à mes yeux. J'ai toujours été un observateur et un amant de la nature; mais, jusqu'au moment où je fis une collection, je n'avais aucune idée du nombre, de la variété et de la beauté surprenante des papillons anglais; en réalité, je n'étais pas capable auparavant

de *voir* des papillons, sauf ceux qui venaient se brûler le soir au bec de gaz. Les papillons maintenant sont, pour moi, une source de charme constant, le jour comme la nuit. Un nouveau plaisir venait de m'apparaître dont je n'avais connu que fort peu de choses auparavant.

Quelle que soit la direction que nous imprimions à notre recherche des objets d'étude, nous arriverons toujours aux mêmes résultats, de manière qu'il faut que nous allions vers la nature et que nous apprenions à voir. Le photographe verra que plus il obtient la connaissance de ce qui constitue un tableau, plus il découvrira de matériaux pour ses œuvres.

Il est vrai que nous ne pourrons pas toujours faire ce que nous voudrions tirer de nos matériaux; nous ne pourrons pas toujours composer nos tableaux comme nous le désirons. En Photographie, ainsi que l'a dit un sage, « les circonstances gouvernent les actions et se moquent de nos intentions », ce qui rend notre art des plus difficiles; mais l'arrangement et la composition, ainsi que je l'ai déjà dit, dépendent en grande partie de l'artiste qui sait comment il faut s'en servir.

La plupart des sujets choisis par les photographes sont d'une monotonie assez grande. Personne ne semble avoir la tentation ou, peut-être, le moyen de faire du nouveau. Très probablement, on trouve plus facile de suivre le sentier battu par les autres que d'en découvrir un soi-même.

On n'essaie pas d'un grand nombre de sujets, parce que l'on craint qu'ils ne viennent pas bien. Ils semblent magnifiques dans la nature, mais ils s'écartent des traditions photographiques; ils ne sont pas comme les autres. Mais le photographe doit oser. Celui qui ne se risque pas à gagner ou à perdre doit avoir peu de confiance en lui-même, ou bien ses aspirations doivent être bien restreintes.

Ne vous effrayez pas d'être original. Si vous avez la moindre lueur de l'idée que vous avez une pensée nouvelle, ne craignez pas de l'émettre, quand même vous n'aboutiriez qu'à un insuccès, car il n'est pas donné à tout le monde de produire une chose nouvelle.

N'ayez pas peur si votre idée semble différente de tout ce que l'on vous a enseigné à considérer comme orthodoxe; si elle

renferme quelque chose de bon, son étrangeté participera à son mérite. On passe facilement sur quelques défauts mécaniques, lorsqu'on n'y applaudit pas.

Ceux qui visitent les expositions sont aussi fatigués des perfections techniques de la Photographie que l'étaient les Athéniens d'entendre appeler Aristide le Juste.

L'année dernière, je mis, de mon propre gré, une grande partie d'une photographie hors du foyer; j'aurais pu lui donner une définition parfaite, mais cela ne l'empêcha pas de me faire avoir un des plus grands succès que j'aie obtenus.

J'espère que cet aveu ne fera pas dévier mes jeunes lecteurs. Ce n'est pas par cette simple raison, qu'une partie en était hors du foyer, que ma photographie obtint les suffrages du public; le sujet en était suffisamment intéressant pour faire passer sur un défaut technique.

Ce qu'il faut surtout essayer d'éviter, c'est de se tenir à ce niveau moyen d'une médiocrité respectable.

Walter Scott a dit, en écrivant à son éditeur au sujet d'un de ses poèmes : « Quant à ce qui est populaire, ce que le public aime, et ainsi de suite, tout cela n'est que plaisanterie pure. *Soyez intéressant,* et la seule différence qu'il y aura, c'est que les gens aimeront d'autant plus votre œuvre à cause de la nouveauté des sentiments qu'elle leur fera éprouver. Les seuls défauts irréparables, c'est d'être terne et plat. »

Il y a des photographes qui déterminent la valeur de leurs sujets d'après la somme des difficultés qu'ils ont rencontrées. J'ai connu quelqu'un qui n'estimait pas le moins du monde les plus beaux effets de la nature, s'il n'avait pas de peine à les saisir, et qui tombait en extase devant un affreux sujet, obtenu, au risque de sa vie, d'un endroit presque inaccessible. Cet homme était né pour faire un athlète digne de respect; mais, comme artiste, c'est tout au plus s'il méritait le mépris.

Les peintres de paysage s'attachent maintenant de plus en plus à introduire des figures dans leurs tableaux, et il est rare de voir dans les expositions un paysage dans lequel la vie humaine ou animale ne se manifeste pas. Mais apparemment, il semble devoir en être autrement en Photographie, si nous nous en rapportons à quelques décisions toutes récentes.

Pour quelque curieuse raison ou pour toute autre, certains jurés d'expositions ont décidé qu'un paysage contenant une figure peut être classé dans la catégorie des tableaux de genre, suivant le bon vouloir des juges. Cela n'est pas mal imaginé pour donner différentes espèces de médailles aux différentes espèces de tableaux; mais étonne ceux pour qui le mot *paysage* signifie une espèce bien définie de tableau, même si le terme *genre* offre une grande latitude au point de vue de sa signification.

Cette méthode fantaisiste de classement pour les différentes espèces de tableaux a été poussée si loin à une exposition de province, qu'une médaille fut décernée comme *portrait de genre* (!) à mon œuvre : *Commérages au bord du chemin,* reproduite dans la première Partie de ce Livre. Ceci naturellement n'empêche pas que le tableau soit un paysage.

Si le principe de ces juges était appliqué dans toute sa rigueur, nous perdrions la plupart de nos peintres paysagistes. Pour en donner un exemple, le magnifique paysage de Linnell, *The disobedient Prophet* (le Prophète désobéissant), dans lequel on a placé quelques petites figures pour donner un titre au tableau, deviendrait *Scripture Piece* (un fragment de l'Histoire sainte). Wilson, Gainsborough, Lee, Creswick, Callcott, Turner et bien d'autres, que nous considérons comme les maîtres de l'art du paysage anglais, auraient été bien étonnés si on leur avait dit que, pendant toute leur vie, ils avaient fait de la peinture de genre.

On a prétendu sérieusement que, si le titre du tableau a trait aux figures, aussi petites qu'elles puissent être, le tableau n'est plus alors un paysage. De cette manière, nous devons déclasser Claude que le monde entier considère depuis deux cent cinquante ans comme un peintre de paysage, de même que les artistes déjà cités, parce que la plupart de ses titres ont été donnés d'après les figures placées là à dessein, tels que *le Mariage d'Isaac et de Rebecca, la Mort de Procris* et quantité d'autres.

Si nous voulons avoir une autre preuve qu'un tableau peut représenter un événement ou un incident et être quand même un paysage, reportons-nous au Catalogue de la National Gallery où nous trouverons le tableau dont j'ai donné un croquis *fig.* 18 (p. 33, Ire Partie); il est décrit comme suit : « N° 61. *Paysage*

que l'on suppose représenter l'Annonciation, ou l'ange apparaissant à Agar. — *Claude Lorrain.* »

Outre ces artistes que je viens de citer, il y a un ou deux peintres dont les œuvres peuvent être prises en toute confiance comme des modèles par le photographe qui se propose de compléter ses paysages et de les rendre plus intéressants par l'addition de figures.

Le secret du plaisir que font ressentir les œuvres de David Cox réside dans la manière si naturelle d'introduire les incidents et les figures et de les approprier si bien au site. Il est hors de doute qu'en introduisant quelque incident dans un paysage, on ajoute considérablement à son intérêt. Que le tableau retrace un épisode, aussi peu important qu'il soit, et l'on oubliera les détails techniques.

Les scènes rurales de Birket Foster, et surtout ses dessins sur bois pour l'illustration des livres, nous donnent de bonnes

Fig. 1.



leçons, en ce qui concerne l'introduction et la composition de groupes de figures, d'incidents, d'ombre et de lumière. On trouvera dans ces illustrations l'emploi fréquent d'un expédient artistique que j'ai souvent cité et qui est toujours couronné de succès.

Les limites extrêmes de lumière et d'ombre sont réunies en

petites quantités, et le restant du tableau est dans les demi-teintes.

Si deux chevaux tirent une charrette, comme dans la *fig.* 1, l'un sera blanc et l'autre noir, et l'on trouvera qu'ils sont placés sur le seul point du tableau qui devrait être occupé de cette manière pour maintenir le tout ensemble.

Si ce sont des bestiaux dans une mare, une vache blanche s'oppose à une noire, tandis que, parmi les autres, aucune ne sera ni absolument blanche ni entièrement noire.

Remarquons également, dans la *fig.* 1, comment le chapeau noir du charretier s'oppose au ciel clair; de même l'enfant éclairé contraste avec la partie obscure de l'arrière-plan.

Comme conclusion, ce que les photographes doivent posséder dans leurs sujets et dans la manière de les traiter, c'est plus d'originalité, plus d'audace, plus de hardiesse. Nous avons suivi pendant assez longtemps les sentiers battus; et il est temps que nous trouvions une autre voie, ou bien que nous prenions notre retraite.

# CHAPITRE II.

## DES FIGURES DANS LES PAYSAGES.

Il est fort rare de rencontrer un paysage photographique réellement beau, qui satisfasse à la fois l'esprit et la vue. Ce serait avec le plus grand plaisir que je voudrais pouvoir dire le contraire. Il y a tant de tableaux que l'on peut ranger dans la catégorie des à peu près! Il en est tant auxquels il manque ce rayon d'inspiration qui parvient à transfigurer, à embellir un sujet qui semble dénué de valeur!

Une des impressions les plus désagréables que l'on ressente dans une exposition photographique est due au grand nombre de tableaux qui n'ont pas tout à fait atteint le succès. Ils sont, au point de vue mécanique, parfaits, propres, nets et précis, et il leur manque cette qualité subtile que l'on rencontre souvent dans des tableaux inférieurs au point de vue technique.

Je ne pense pas que les œuvres de Reijlander soient déjà oubliées. On y trouvait rarement ce qu'un photographe aurait appelé un bon négatif, et cependant, dans presque toutes les œuvres qu'il a produites, il y avait quelque chose qui les plaçait infiniment au-dessus des photographies ordinaires.

Il n'est pas facile de définir ce qui manque à une photographie pour produire le maximum d'effet qu'aurait dû donner le sujet; mais il est aisé de voir que l'on pourrait faire bien davantage pour perfectionner les paysages photographiques. Pour arriver à ce but, il ne manque pas de moyens, dont le principal, comme j'essaie de le démontrer dans ce Livre, consiste à introduire des figures dans les paysages. En insistant sur ce point, je répéterai dans ce Chapitre ce que j'ai déjà dit en substance. Mais la répétition servira peut-être à fixer le sujet plus solidement dans la mémoire, et les exemples contribueront à le rendre plus clair à l'œil.

En règle générale, la première chose qui se remarque, lorsqu'on regarde une série de paysages photographiques, c'est ou bien qu'il y manque des figures, ou bien que les figures qui y ont été introduites ne sont ni à leur place ni adaptées au sujet.

Il y a peut-être un plus grand nombre de paysages qui ont été gâtés par le manque d'appropriation des figures que par l'absence de celles-ci; ceci prouve tout simplement que le photographe a manqué de goût ou de savoir.

Cependant, si difficile que soit l'obtention de figures qui s'assimilent au paysage, on ne devrait jamais les négliger. Un paysage sans figure, c'est une idée qui n'a été exprimée qu'à moitié, un moyen sans emploi, une occasion perdue.

Les figures ne doivent pas seulement *être dans* le paysage, elles doivent *faire partie du* paysage. Si l'on en introduit plus d'une, ces figures doivent sembler être tellement liées les unes aux autres qu'il serait impossible de les séparer sans détruire tout l'ensemble.

Dans une œuvre parfaite, — chose, cependant, que j'admets comme irréalisable, — il devrait être impossible d'ajouter ou de retrancher quoi que ce soit. En produisant une œuvre, nous devrions viser à remplir cette condition. Si l'on introduit une figure, il faut qu'elle donne une valeur au tableau, de l'importance et de la solidité à la composition; et que, sauf pourtant si la scène a une splendeur toute-puissante, le tableau soit *fait* par la figure.

Cela peut sembler être un accident; mais, aussi vrai qu'il soit que l'art doive dissimuler l'art, ce qui, pour le public ordinaire, paraîtra un accident, devra frapper l'œil d'un observateur éclairé et être considéré comme le résultat d'une pensée sérieusement mûrie, d'une intention réfléchie et l'expression de l'art le plus raffiné.

En réalité, souvent une figure est la clef de voûte de la construction, dont dépend la stabilité de toute la structure, et c'est cette « clef de voûte » qu'on prend presque toujours au hasard, sans aucune espèce de réflexion ni de considération. Trop souvent une figure n'est que le résultat d'une pensée venue après coup, et se compose uniquement de ce qu'on avait sous la main dans ce moment-là.

Cette méthode de procéder est absolument contraire à ce qui constitue l'art véritable. Il est souvent possible de trouver des figures convenables à proximité du paysage; mais c'est une simple chance que ne doit pas courir le photographe.

Il peut trouver des marins au bord de la mer et des laboureurs à la campagne, mais il est bien préférable de s'entendre d'avance avec eux; tandis que, pour les sujets ordinaires de paysages, il arrive rarement qu'on trouve par hasard des modèles convenables.

Il vaut mieux emmener ses modèles avec soi, en ayant soin, tout d'abord, de bien faire attention à leur toilette et à leur accoutrement. Il faut également décider si un point brillant ou obscur est nécessaire dans la position particulière que doit occuper la figure, et de même si le tableau doit retracer un épisode, ou s'il suggère un titre. Les sites les plus ordinaires peuvent fournir matière à un tableau s'ils sont traités convenablement, surtout en ce qui concerne la lumière et l'ombre, et l'arrangement des figures.

Je me propose de donner maintenant un ou deux exemples pour montrer comment un sujet, en apparence sans intérêt, peut devenir pittoresque par l'introduction d'une ou de plusieurs figures.

Il est peu aisé de donner une idée des photographies, au moyen de petits croquis ou illustrations, et, dans le cas actuel, je dois faire un chaleureux appel à l'imagination de mes lecteurs pour suppléer à ce que ma description essaiera de rendre.

Le sujet de la *fig.* 2 se compose d'une mare, bordée d'une haie touffue et inculte, et d'un lointain assez petit.

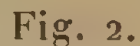
Il n'y avait dans ce site rien dont on pût faire un tableau; mais l'arrangement des lignes, l'ampleur d'ombre et de lumière, suggéraient une possibilité qui ne pouvait être négligée.

Il ne manquait qu'un centre d'intérêt qui, de prime abord, attirerait et flatterait l'œil, qui donnerait une signification au sujet, rassemblerait et harmoniserait l'ombre et la lumière quelque peu éparpillées.

Il était évident qu'une ou deux figures suffiraient à faire le nécessaire, pourvu qu'elles fussent bien placées et dans une position naturelle. Il n'était pas nécessaire de leur donner une

grande importance (dans ce cas-ci, j'ai choisi un exemple qui montre la valeur que peuvent acquérir de petites figures), mais, avant toutes choses, ces figures devaient être mises en évidence.

Dans cet ordre d'idées, j'ai choisi deux figures et je les ai habillées en noir et blanc. Je les ai placées au point d'équilibre


Fig. 2.



de l'angle de la composition, pour lui donner de la stabilité, et en opposition au lointain le plus extrême, ce qui semble reculer cet arrière-plan et ajouter de l'espace. Les modèles sont occupés à épier des lézards, ce qui m'a fourni le titre (*Watching the newts*).

Je crois pouvoir me permettre de donner ici, tout au long, l'histoire de ce tableau, quoique ce récit ne soit pas à l'avantage du photographe, non plus que du fabricant des plaques employées en cette occurrence; mais on y trouvera peut-être une leçon aussi utile que toutes celles que je pourrais donner.

Cette photographie n'est jamais arrivée à ce que l'on pourrait appeler un état de *fini* digne d'exposition. Elle est devenue un à peu près *qui aurait pu être,* par suite d'une cause différente de toutes celles que j'ai données dans le commencement de ce Chapitre.

Le sujet était difficile à atteindre, quoique fort bon; l'addition de figures était parvenue à le rendre tout à fait excellent. Le

vent était faible, la lumière parfaite, et cependant le photographe ne fit qu'un seul essai. Il n'exposa qu'une seule plaque! Il fut coupable de cette économie stupide qui devrait être le dernier défaut du photographe.

Lorsque la plaque fut développée, le cliché était remarquablement beau, à l'exception d'un point, et cette exception était fatale.

La plaque était recouverte inégalement. La couche était plus épaisse d'un côté que de l'autre. La conséquence en fut que le cliché se développa avec intensité d'un côté et se rapprochait de la transparence complète de l'autre côté où la couche était mince ; le cliché était donc perdu et le tableau également.

Je vais donner un autre exemple, montrer comment un sujet peu séduisant peut donner un résultat artistique, par l'addition de figures convenablement appropriées.

Cette fois, j'ai choisi à dessein un sujet dans lequel les figures sont grandes et forment une partie plus importante de la composition que dans la première illustration.

Dans ce cas-ci, je donne la côte sans les figures (*fig.* 3), en opposition avec le tableau complété par les figures (*fig.* 4). Comme sujet, c'est une jeune fille : elle regarde dans le panier de son amie, qui a été pêcher aux crevettes, et lui pose cette question : « *What luck?* » (Avez-vous eu de la chance?).

Cet exemple suggère un autre changement qui peut servir avec avantage dans les paysages.

Généralement le photographe ne donne à ses figures que la taille de pygmées. Il semble avoir peur d'une figure ayant quelque importance, qu'il s'agisse de la grandeur ou de la pose.

Il n'y a pas de motif pour qu'il ne se serve de figures plus grandes, afin d'arriver à plus d'effet. Dans tous les cas, il n'y a pas de difficultés techniques qui puissent l'en empêcher. L'emploi des plaques à la gélatine a tellement réduit le temps de pose, qu'il y a peu de danger que les figures bougent; et si le photographe est minutieux, s'il désire que tout soit bien au foyer, les plaques rapides lui permettent d'employer un petit diaphragme.

Il a encore comme ressource l'impression par combinaison. L'impression double est aussi facile maintenant et presque aussi bien comprise que n'importe quelle autre partie de l'art photographique.

Dans la photographie d'après laquelle les *fig.* 3 et 4 ont été


Fig. 3.



faites, les figures et l'avant-plan ont été pris sur une seule plaque, et la mer et le ciel sur une autre plaque.

Il y a un vieillard qui s'éloigne, dont la silhouette se détache

Fig. 4.



si bien dans le lointain, mais plus visiblement dans l'original que dans le croquis. Je dois avouer que c'est presque par hasard; tout ce que j'eus à faire, lorsque je le vis s'éloigner, ce fut d'être

prêt à faire mon cliché lorsque le vieillard eut atteint la distance convenable.

Il y a longtemps, les peintres avaient l'habitude de faire une grande distinction entre la figure et le paysage : ou bien c'était un tableau à figures, ou bien c'était un paysage qui occupait leur attention, et, dans un sens restreint, je suis d'accord avec eux ; mais la plupart des peintres modernes — pour n'en citer que quelques-uns parmi les artistes les plus en faveur de nos jours — G.-D. Leslie, H.-S. Marks, Marcus Stone, F. Walker, G. Mason et J.-R. Reid, — ces peintres nous ont montré que l'on peut obtenir d'excellents tableaux qui contiennent des figures très importantes, sans qu'il ait été nécessaire pour cela de sacrifier le paysage.

Les figures peuvent souvent servir à retracer un épisode, ou bien être la paraphrase d'un poème ou d'une pensée poétique. Mais nous avons déjà considéré cette question des « sujets ».

# CHAPITRE III.

## UN EFFET DE LUMIÈRE.

Si nous parcourons une collection de photographies de paysages, nous remarquons que la plupart de ces paysages sont éclairés de côté ou bien avec la source de lumière placée plus ou moins derrière la chambre. Je sais qu'il y a des exceptions, mais on trouvera peu d'essais de ce que l'on appelle quelquefois des effets *osés*. Tous sont bien éclairés : mais on voit rarement une photographie dans laquelle le soleil soit placé devant la chambre noire, et cependant il n'y a guère de meilleur moyen pour obtenir des effets pittoresques et frappants.

Je n'entends pas dire que le soleil doive être visible dans le tableau, quoique cela ne soit ni impossible, ni mauvais, mais je veux dire que le soleil doit être de face, comme par exemple dans un coucher de soleil.

La source de lumière peut être cachée derrière une ruine, comme dans le « Norham Castle » du *Liber Studiorum* de Turner; derrière un arbre, comme dans un grand nombre des plus célèbres tableaux de Turner et de Claude, ou bien derrière un nuage; le soleil peut encore être si élevé dans le ciel qu'il se trouve en dehors du champ du tableau, tout en ayant encore une influence sur les nuages et le paysage.

Remarquez le magnifique effet de perspective des longues ombres des grands arbres, lorsqu'elles s'allongent depuis le lointain jusqu'à vos pieds. Même la nature la plus dénuée de beautés peut avoir un aspect pittoresque et plaisant par la manière dont elle est éclairée.

Les portraitistes ont trouvé le système et l'ont appliqué à ce que l'on appelle à tort des portraits Rembrandt, quoiqu'ils dépassent quelquefois l'effet, parce qu'ils ne connaissent pas la

valeur artistique du sacrifice et de la discrétion. Le poète lui-même a remarqué la valeur de l'ombre, lorsqu'elle est tournée vers le spectateur.

Chacun se rappelle la fille du riche *attorney* (dans l'opéra de Gilbert et de Sullivan), qui était arrivée à un âge des plus mûrs; la magie de l'ombre et de la lumière semblait la rajeunir.

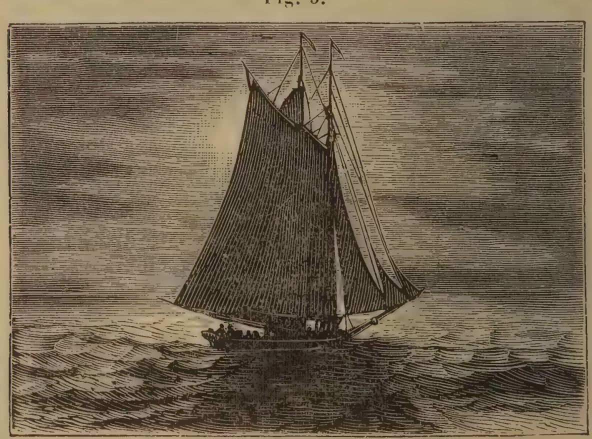
*You really might take her for forty-three,*
*In the dusk, with the light behind her.*

(On aurait pu la prendre pour une femme de quarante-trois ans,
Au crépuscule, lorsque la lumière l'éclairait par derrière.)

L'illustration *fig.* 5 donnera une idée de ce que je veux exprimer.

J'ai fait voir le soleil pour montrer la source de lumière; mais,

Fig. 5.



dans une photographie ou bien dans toute autre espèce de tableau, il vaudrait mieux que le soleil fût caché derrière la voile du bateau.

Dans cet arrangement, la lumière la plus vive est opposée à l'ombre la plus intense, ce qui est une forme de composition très employée par les peintres et un excellent moyen pour obtenir des effets puissants. En plaçant les extrêmes d'ombre et de lumière en juxtaposition, ainsi que j'ai déjà eu mainte occasion de le faire remarquer, on obtient une tonique qui accentue la masse et le

contour de l'objet, mis ainsi en relief de la façon la plus vigoureuse, et qui donne le maximum d'effet. Pour nous servir d'une comparaison prise à la musique, en opposant les extrémités de la gamme d'ombre et de lumière, l'artiste permet à l'œil de ressentir et de mesurer les tons, les demi-tons les plus délicats dans les autres parties du tableau. Si la masse la plus sombre du tableau, que ce soit un bateau, une ruine ou un arbre, est opposée immédiatement à la partie la plus claire du ciel, la valeur de chacune d'elles est augmentée, et l'on éprouve une sensation délicate de l'atmosphère et de l'espace, qu'il serait difficile de produire par tout autre moyen.

On pourra dire probablement qu'il y a de grandes difficultés à obtenir des négatifs de paysages lorsque l'objectif est tourné vers la lumière du soleil.

Certes, il y a des difficultés, mais quel est le photographe, soucieux de son art, que les difficultés puissent faire reculer ou hésiter?

En ce qui me concerne, je considère que lorsque je prends un sujet qui n'offre aucune difficulté, je passe mon temps de la manière la plus insipide, la plus ennuyeuse que je connaisse. Un véritable musicien préfère le violon à l'orgue de Barbarie, quoiqu'il soit infiniment plus facile d'extraire une mélodie de ce dernier instrument que d'en faire chanter une par l'autre.

Mais quelles sont les difficultés qui peuvent se présenter? L'objectif, agissant aussi bien comme fenêtre que comme lentille, peut admettre une lumière suffisante pour voiler légèrement la plaque; mais je ne vois aucune objection à ce qu'il y ait un léger voile sur les ombres, si le négatif exprime l'effet que je demande, et l'on peut d'ailleurs remédier beaucoup à cet inconvénient en protégeant l'objectif contre la lumière pendant la pose.

Il y a des photographes qui tiennent plus à la beauté mécanique ou chimique de leurs négatifs qu'au résultat artistique. Ils pensent davantage aux moyens qu'au résultat. Je suis tout à fait adversaire de ce système. Je ne veux pas préconiser la beauté du voile, mais j'ai vu des épreuves, imprimées d'après des négatifs voilés, qui contenaient des beautés que — selon moi — ne pourraient donner des négatifs parfaitement purs dans les ombres.

Un autre épouvantail, c'est le halo. C'est certainement un

défaut très ennuyeux, mais il n'est pas insurmontable. Le halo est souvent le résultat d'un manque de soins. Je ne l'ai jamais eu, même dans les circonstances les plus périlleuses, lorsque la couche de gélatine était assez épaisse sur la glace pour donner les meilleurs résultats dans d'autres circonstances.

L'année passée, j'ai employé des plaques qui donnaient ce défaut si ennuyeux, mais elles donnaient également des lumières et des ombres sans vigueur; elles ne reproduisaient pas tous les tons qui se présentent dans la nature, depuis la lumière la plus vive jusqu'à l'ombre la plus intense. Ces défauts provenaient de ce que le fabricant de plaques avait été trop économe de son gélatinobromure et la couche était mince et bleue. Ces plaques mêmes auraient pu donner des images exemptes, ou presque exemptes, du halo, si l'on en avait enduit le dos de terre de Sienne brûlée; mais rien n'aurait pu leur faire rendre les proportions exactes de lumière et d'ombre.

# CHAPITRE IV.

## LE SOLEIL.

Il est une croyance que rien ne peut altérer parmi ceux que Shakspeare appelait *the general* (c'est-à-dire le vulgaire), c'est que le soleil fait le tableau; cette tradition a dû s'établir dans les premiers temps de la Photographie, alors que les photographies étaient soi-disant des tableaux faits par le soleil; elles méritaient bien ce nom, car, dans ce temps-là, le soleil était le principal facteur de l'opération. Le photographe ne craignait pas de placer son modèle en plein soleil pendant cinq à dix minutes, et si le patient parvenait à s'en tirer sans s'être fait peindre le visage en blanc, il pouvait s'estimer fort heureux.

On pensait alors qu'il était des plus étonnants qu'un portrait pût être exécuté en quelques minutes, au lieu de devoir y consacrer un grand nombre de séances fort longues chez le peintre.

Les perfectionnements de notre art nous sont arrivés si graduellement qu'en en parlant nous sommes tentés de dire : « Non, il n'y a rien de nouveau, rien de bien neuf n'a été découvert », etc.; mais si nous nous reportons à ce qui se faisait il y a quarante ans, ce qui demandait des minutes — quelquefois même des heures, — si nous le comparons aux résultats d'aujourd'hui, si admirablement fouillés, si délicats, si finis, et cela avec une pose faite avec un obturateur rapide, parce que la main est trop lente, qui dira que nous n'avons pas avancé?

Reportons-nous encore plus en arrière. Au-dessus de la table sur laquelle j'écris, pend une photographie qui doit avoir demandé plusieurs heures de pose; je la vois en écrivant! Je crois que c'est la première ou l'une des premières photographies qui aient été faites, — c'est le germe microscopique qui a donné naissance à ce nouveau monde. C'est le résultat d'une des plus an

ciennes expériences de Nicéphore Niepce, qui a été faite à Châlons-sur-Saône, en 1826.

Nous avons pris l'habitude de supposer que la Photographie a été inventée vers 1839, simultanément par Daguerre en France et par Talbot en Angleterre; mais le Daguerréotype n'a été que le développement de l'invention que Niepce avait travaillée pendant des années. Laissons là cette digression et revenons à notre sujet.

Il y a quelque temps, en feuilletant les albums d'un marchand, j'ai trouvé une photographie qui m'a complètement surpris; elle était assez grande, 11 × 7 pouces (28 × 18), et montée en panneau sur un carton épais aux tranches dorées. Elle représentait une vue d'Écosse — le lac Katrine et les Trossachs, je pense, le fameux passage décrit dans *The Lady of the Lake*. La composition, la lumière et l'ombre étaient tout à fait admirables; mais ce qui me frappa le plus, c'était que cette photographie exprimait si parfaitement le plein soleil. Je ne connaissais pas le nom du photographe. J'allais le demander, lorsqu'on me dit que cette magnifique épreuve coûtait moins de deux francs! Et je sentis comme une espèce de délicatesse instinctive à demander le nom d'un homme qui avait pu faire une œuvre aussi belle pour quelques gros sous. Je préférai penser que c'était la production de l'un de ces photographes quelconques qui parfois ont un succès accidentel et vendent leurs œuvres avec autant de pour cent de bénéfice sur les produits qu'ils ont employés, exactement comme le ferait un boulanger.

Ce fut pour moi la source de nombreuses réflexions, et j'en arrivai à cette conclusion que, si la grande majorité des photographies en plein air sont faites au soleil, il en est fort peu qui représentent « le gai soleil » ou, comme on l'a appelé si admirablement, « le sourire de la nature ».

Sans aucun doute, pour représenter le soleil parfaitement, la couleur est nécessaire; mais l'effet du soleil peut être bien indiqué sans le concours de la couleur.

Turner est célèbre surtout par sa couleur, mais l'étude attentive de ses œuvres montre la parfaite subordination de la couleur à la lumière et à l'ombre. Ce qui le prouve, c'est que tous ses tableaux se rendent parfaitement par la gravure.

Dans un de ses premiers Ouvrages, Ruskin, qui est l'apôtre de la couleur, a montré que la couleur n'est pas absolument nécessaire pour arriver à la représentation fidèle de tous les phénomènes de la nature, surtout le soleil. Comme d'ordinaire, c'est Turner qui lui sert de thème.

« J'ai montré déjà l'infériorité et le peu d'importance de la couleur dans la nature, au point de vue de la vérité, si on la compare à la lumière et l'ombre. L'infériorité est prouvée par toutes les œuvres réellement fortes des coloristes, mais principalement par celles de Turner, parce que la couleur en est des plus intenses. Quel que soit le brillant du sujet qu'il choisit, il est toujours astreint à obéir à une loi inviolable de clair-obscur contre laquelle il n'est pas d'appel. Il n'est pas de richesse ni intensité de teinte qui puisse être considérée comme ayant assez de valeur pour compenser la perte d'une fraction de lumière bien arrangée. Il n'est pas de vivacité de couleur qui puisse valoir la profondeur d'une ombre. Il s'ensuit que les gravures d'œuvres beaucoup moins splendides, au point de vue de la couleur, sont souvent froides et incolores, parce que l'emploi de la couleur n'a pas été basé correctement sur l'ombre et la lumière. Puissante, captivante et fidèle comme l'est la couleur de Turner, c'est la moins importante de ses hautes qualités, parce que c'est le trait le moins important de la nature. Si cela était nécessaire, plutôt que de perdre une ligne de la forme ou un rayon de son soleil, il se serait contenté, j'en ai bien peur, de le peindre en blanc et noir jusqu'à la fin de sa vie. »

Par conséquent, comment se fait-il que les photographies représentent si rarement le soleil, alors qu'un grand artiste comme Turner, aurait renoncé à la couleur plutôt que de perdre l'effet du soleil, qu'il aurait toujours pu représenter en blanc et noir? Je crois que c'est parce que nous ne donnons pas assez d'importance à l'étude du groupement de la lumière et de l'ombre dans nos tableaux. Une quantité de traînées et de points de lumière, éparpillés dans le tableau, ne feront penser à rien d'autre qu'à des points lumineux; mais si, à une étendue de lumière, on oppose une étendue d'ombre (en quantités inégales, cependant), nous donnerons l'idée du soleil, surtout si la composition de la vue comporte des ombres portées distinctes et vigoureuses.

Il est un autre effet de soleil qui n'a jamais été bien rendu dans une photographie : je veux parler de l'effet de nuages qui passent au-dessus d'un paysage éclairé par le soleil. Pour bien rendre cet effet, il faut que la vue soit assez étendue et que l'exposition soit rapide. Il ne doit pas y avoir d'avant-plan trop rapproché, surtout pas de feuilles ou autres objets trop facilement agités par le vent, car les plus beaux effets de cette espèce ne se montrent que par les vents violents. Il est, je le sais, tout à fait possible de rendre ces effets. Il y a quelque temps, j'en ai vu un exemple dans le pays de Galles, mais le négatif a été gâté par le mouvement d'un frêne, qui était trop proéminent à l'avant-plan. J'ai détruit immédiatement ce négatif.

J'ai également trouvé que les ombres des nuages sur la mer viennent parfaitement en Photographie.

En ce qui concerne le négatif dont je viens de parler, je puis faire remarquer que je considère comme une méthode excellente de détruire immédiatement un négatif qui a un défaut radical. Si l'on se met à réfléchir, on finit par se persuader de garder, peut-être même d'imprimer et de montrer, une photographie qui n'aurait jamais dû dépasser la période du développement.

Il y a encore un autre effet de soleil qui exerce sur moi une fascination particulière : c'est celui que l'on observe dans les bois touffus, surtout lorsqu'il y a quelques grands arbres blanchis par l'âge, « dont les vieilles racines surplombent le ruisseau qui murmure dans la forêt ».

Il est rare que l'on n'arrive pas à un effet pittoresque et plein d'ampleur, lorsqu'une masse de lumière, en tombant sur le tronc de l'un de ces géants de la forêt, est contrastée par les ombres épaisses de la futaie, mises en relief par des arbres éclairés par le soleil dans le lointain.

Je tiens à ce que les photographes sentent combien est splendide l'effet du plein soleil. Je me permettrai à ce sujet de donner une citation un peu longue peut-être, mais certainement bien descriptive, que j'emprunte à Ruskin, dans ses *Peintres modernes,* Ouvrage que le lecteur rencontrera bien rarement.

« Il n'est pas une pierre, pas une feuille, pas un nuage, sur lesquels la lumière ne se sente vibrante devant nos yeux. Il y a le mouvement, l'ondulation et la radiation du rayon que darde

le soleil ; non pas cette lumière universelle si uniforme, qui tombe sur le paysage sans lui donner la vie, la direction ou la pensée, qui est égale sur toutes choses et morte sur toutes choses ; mais la lumière vibrante, animée, triomphante, qui sent et reçoit, qui agit — qui choisit une chose et en rejette une autre — qui cherche, trouve et perd de nouveau, — en rebondissant de rocher en rocher, de feuille en feuille, de vague en vague — brillante, scintillante, éclatante, suivant ce qu'elle frappe ; ou qui absorbe et enveloppe toutes choses dans la profondeur intense de son repos, et qui le perd de nouveau en agitation, en doute, ou qui périt et passe, enchevêtrée dans la brume qui fuit, ou fondue dans l'air, mais encore — qu'elle soit vivifiante ou mourante, scintillante ou sereine, c'est la lumière vivante qui respire dans son repos le plus profond, le plus léthargique, qui dort mais ne meurt jamais. »

## CHAPITRE V.

### SUR MER ET SUR TERRE.

Avant l'emploi des plaques à la gélatine, les photographies de la mer étaient des rêves irréalisables pour le photographe. Il est juste de dire que l'on avait eu quelques résultats dignes d'attention (surtout par la méthode de double impression), principalement par le stéréoscope et, dans de très rares occasions, dans des formats plus grands. Mais rien de tout cela ne peut se comparer aux merveilleux résultats atteints maintenant par les adeptes de notre art.

Nous avons les moyens de photographier la mer. Mais nous faisons exactement aujourd'hui ce que faisaient, pour le paysage, les premiers photographes; nous nous contentons de prendre presque tout ce qui se présente à nos yeux, et nous pensons avoir fait du bon si le cliché est bien net. Il est possible de reproduire les flots tumultueux avec un temps de pose si court que, dans l'épreuve, ils semblent immobilisés : c'est une telle surprise que beaucoup de photographes semblent s'en contenter et le plaisir de la surprise suffit à beaucoup de gens, car « les petites choses plaisent aux petits esprits ». Mais, lorsque la nouveauté de cette extrême rapidité étonnera moins, on trouvera qu'il y a encore beaucoup plus à faire que ce qui a déjà été fait.

Pour le moment, on est trop enclin à compter sur le hasard. Un photographe se rendra au bord de la mer et exposera une douzaine de plaques dans l'espoir que, dans ce nombre, il se trouvera bien quelque cliché digne d'une médaille.

C'est aller photographier dans l'espérance d'un miracle, ce qui, je n'ai nul besoin de le dire, n'est pas de l'art.

Lorsqu'il produit des plaques assez rapides pour fixer, avec facilité et sûreté, l'image toujours changeante, toujours en mou-

vement, de la mer, le photographe a forgé des armes avec lesquelles il peut conquérir de nouvelles palmes. Et ces nouvelles conquêtes seront appréciées plus sûrement dans notre pays que dans tout autre, parce que nous aimons la mer et que nous ne sommes jamais plus heureux que lorsque nous pouvons errer sur ses immensités ou sur ses côtes. Les sujets sont plus nombreux sur mer et sur les côtes que dans tout autre endroit. Je puis dire que ma première expérience des plaques à la gélatine se fit pendant un voyage sur la Clyde et aux îles occidentales de l'Écosse.

Depuis lors, on a beaucoup amélioré les plaques et les obturateurs. Mais je fus étonné par la facilité surprenante avec laquelle on obtient de bons négatifs, même sur une base aussi instable que celle du pont d'un yacht en pleine course.

Une des plus grandes difficultés que je rencontrai fut d'obtenir l'horizon de niveau, même approximativement. Le roulis du bateau n'avait pas beaucoup d'importance, mais le tangage, arrivant au moment de la pose, me procurait de nombreux mécomptes. J'ai fait récemment des expériences qui m'ont convaincu que l'on peut surmonter cette difficulté en se servant d'un support de chambre noire, muni d'une articulation dite à genou ; par ce moyen, la chambre peut être facilement redressée à la main.

Un chercheur est d'une grande utilité, car, sans cet instrument, le photographe peut découvrir, au développement, qu'un vaisseau est complètement sorti du champ de son verre dépoli, ou bien qu'on n'en voit plus que l'arrière.

On vend toute espèce d'excellents chercheurs, mais la plupart de ces instruments sont trop compliqués, selon moi. J'aime que tout l'appareil soit aussi simple que possible et je vais même jusqu'à sacrifier certains avantages pour obtenir une plus grande simplicité.

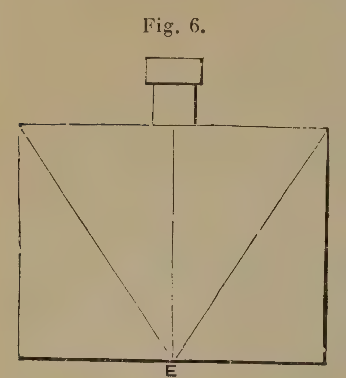
J'ai trouvé que la méthode suivante convient parfaitement ; elle est facile à employer et ne demande pas de préparatifs spéciaux.

Le verre dépoli de ma chambre est à charnières ; quand le châssis est introduit dans les rainures, la glace dépolie se couche à plat sur le dessus de la chambre. Sur ce verre sont tracées trois lignes : l'une divise la glace en deux parties, en passant par le

centre, les deux autres partent de E (*fig.* 6) pour aller rejoindre les coins du rectangle.

Lorsque la glace est à plat sur la chambre, si l'on met l'œil en E et que l'on regarde suivant la ligne centrale, de même qu'on le ferait sur le canon d'un fusil, on obtient le centre du tableau; en suivant les lignes diagonales, on trouve l'espace embrassé par l'angle de vue. Les lignes diagonales doivent se rapporter au foyer de l'objectif que l'on emploie, et ceci me rappelle qu'un objectif à long foyer convient mieux pour les marines qu'un grand angle.

Fig. 6.




Il faut tenir compte également de deux ou trois choses lorsqu'on photographie des vaisseaux sur la mer. Je suis complètement convaincu que tout est possible maintenant, mais il y a des choses qui sont plus faciles que d'autres.

Un bateau que l'on prend de flanc pourra mieux montrer le mouvement que si on le prend par un des bouts. La cause en est bien simple. Si le bateau a une marche parallèle à celle du bateau qui porte la chambre noire, il découvre, à travers ses voiles et ses agrès, bien plus de ciel que ne le ferait un vaisseau qui vient vers vous ou qui s'éloigne. Ce dernier couvre le même espace pendant un temps plus long que le premier, et permet une pose plus longue. C'est pour cette raison que les photographies de trains express sont faciles à obtenir; on les prend toujours de face et non de flanc.

Un bateau qui navigue dans la même direction que celui du photographe, permet une pose plus longue que s'il venait à vous, et les objets sur le pont du bateau où se trouve la chambre noire pourront avoir une pose très prolongée, même si le bateau roule fortement, tout en tenant compte cependant du mouvement des agrès. On trouvera que la chambre noire, le bateau et tous les objets qu'il contient ont le même mouvement de roulis, et toutes choses étant égales, cela n'a aucune influence sur la netteté du négatif.

Les photographies vraiment extraordinaires de yachts, que l'on a vu exposer par M. West, de Gosport, montrent les résultats merveilleux auxquels on est arrivé. La plupart de ces photographies ont été faites, pendant la course, sur le pont d'un autre bateau.

Naturellement, il y a dû avoir pas mal de *ratés* en faisant ces photographies; mais, quoique j'en veuille beaucoup aux *raccrocs,* lorsqu'un photographe produit plusieurs centaines de ces photographies pendant une saison, ainsi que le fait M. West, je pense que je ne puis pas attribuer entièrement son succès à des accidents heureux.

Mais c'est surtout sur la côte que le photographe peut espérer trouver de merveilleux sujets. La vie au bord de la mer est chose précieuse à exploiter. Les marins et leurs travaux offrent une multitude d'incidents, tandis que les sables, les galets et les falaises fournissent des sites pittoresques. Il n'est qu'un seul aspect de la mer qui ne fournisse pas d'effet artistique au peintre ou au photographe le plus habile, excepté si on le prend comme fond pour des figures : une mer calme sans bateaux. C'est la chose de la nature la plus monotone, la plus insipide et la plus dénuée de caractère. Il est heureux que cet aspect ne se présente pas plusieurs jours de suite. Le photographe qui va au bord de la mer y trouvera amplement à travailler, s'il sait voir ce qu'il faut faire et connaît les moyens de l'exécuter.

Si le lecteur habite le bord de la mer, je n'aurais ou ne devrais avoir que peu de chose à lui dire; mais à celui qui n'est pas dans ce cas, je recommanderai de choisir un marin intelligent et de l'engager pour porter l'appareil. On arrivera, par son intermédiaire, à connaître d'autres marins. Écoutez-les, ne regardez pas à un peu de tabac, et vous aurez la chance de faire des tableaux que vous réussiriez difficilement dans d'autres circonstances. Si vous savez vous y prendre, ces marins s'intéresseront peu à peu à vos travaux, seront toujours empressés à vous venir en aide, et l'assistance qu'ils peuvent vous donner est très réelle. Il est toujours difficile de déplacer des bateaux, des cordes, des tonneaux et autres objets, si communs sur les bords de la mer; et les marins, seront toujours prêts à vous aider, pourvu que vous sachiez bien les disposer en votre faveur.

J'ai connu une demi-douzaine de ces matelots qui ont travaillé comme des esclaves à mettre à l'eau et à faire échouer un grand bateau pour faire plaisir à un photographe. Mais, d'autre part, je dois avouer qu'ils m'ont ennuyé quelquefois.

On peut faire de charmants tableaux en les composant de figures, de bateaux, etc., qui se trouvent sur la plage : on peut faire un second négatif pour la mer et le ciel comme dans l'illustration *A Nor' Easter* (par le vent du Nord-Est). Dans une vue prise sur les côtes, il faut prendre plus que jamais les précautions nécessaires pour atteindre à la vérité dans ce genre de tableaux. Naturellement, le photographe ne saurait commettre cette grossière erreur de se servir d'un ciel et d'une mer éclairés d'une autre manière que l'avant-plan ; mais il y a d'autres choses à considérer qui ne se présentent guère dans les paysages.

Supposons, par exemple, que le sujet soit un groupe de figures regardant une mer en furie; il ne faudrait pas prendre le groupe un jour de calme, les figures ne s'accorderaient pas avec la mer. Il est très possible qu'il y ait à l'avant-plan des objets tels qu'un bateau qui a suspendu ses voiles pour les sécher, alors qu'elles seraient déchirées en mille pièces par une tempête telle que celle indiquée par la mer.

Ces observations semblent être des lieux communs, mais il est surprenant de constater combien on commet d'hérésies qui sautent aux yeux dans les photographies où tout n'a pas été fait en une seule pose.

A la dernière exposition, j'ai remarqué plusieurs marines dans lesquelles le ciel avait été imprimé au moyen d'un second négatif : les nuages semblaient descendre vers l'horizon et même derrière l'horizon. C'est un effet que l'on ne voit jamais que sous les latitudes les plus lumineuses; quelquefois il se présente dans les Cornouailles où l'air est parfois extrêmement limpide, mais je ne l'ai jamais vu dans le Nord pendant des observations de plusieurs années. Il y a toujours une densité suffisante de l'atmosphère pour donner une ligne de ce qui peut s'appeler le ciel uni, dans un certain espace au-dessus de l'horizon, c'est-à-dire entre les nuages et la mer.

On obtient de magnifiques résultats en photographiant la mer qui déferle sur la plage. Les aspects en sont des plus variés, depuis

les énormes vagues qui s'élèvent, se brisent et viennent retomber sous forme d'écume sur les galets, jusqu'à cet effet superbe des longues vagues qui viennent mourir sur le sable humide.

La principale qualité que doit posséder le photographe lorsqu'il fait ce genre de vues, c'est la présence d'esprit combinée à la promptitude de la pensée, de telle sorte qu'il puisse dire instantanément : « Ceci est bon ! » et déclencher l'obturateur ; ou bien : « Ceci ne vaut rien ! » et ne rien faire.

Le rivage de la mer est fertile en sujets. Les accessoires sont

Fig. 7.



si pittoresques qu'ils demandent à être photographiés, et l'on obtient, souvent avec la plus grande facilité, des vues qui contiennent des personnages. L'illustration *fig.* 7 représente une photographie faite sans que la petite fille s'en soit doutée. La chambre avait été mise au point sur le panier à crabes ; l'enfant vint jouer avec ces crabes. La jeune fille qui m'avait servi de modèle dans plusieurs de mes œuvres, sur un signe de ma part, s'approcha rapidement du panier, se pencha pour parler à l'enfant et, avant que celle-ci n'eût pu lever les yeux, la photographie fut faite.

Le photographe trouvera des douzaines de sujets dans les villages de pêcheurs qui sont placés pittoresquement à mi-côte des falaises. L'espace couvert peut être restreint, mais la vie toujours changeante de ces villages offre des spectacles continuelle-

ment nouveaux. Sur la plage, on verra les bateaux échoués sur le sable, penchés sur le côté, les pêcheurs raccommodant leurs filets ou étendant leurs voiles pour les sécher, tandis que les enfants se balancent et jouent sur les cordes qui servent à retenir les bateaux. Le bord de la mer est plein d'imprévu; à chaque instant, on rencontre des groupes ou des personnages isolés, des pêcheurs ou des jeunes filles qui se livrent à leurs occupations. Les vireveaux, les piles de pots à homards, les grappins, les morceaux de corde, les ancres, les tonneaux, les marins vêtus de toile goudronnée, tout cela constitue des accessoires pittoresques et peut faire naître l'idée d'épisodes nombreux.

Le retour de la flotte des pêcheurs est plein d'incidents des plus animés. Avant que les bateaux n'abordent, il y a toujours des groupes d'hommes couverts de vêtements goudronnés, qui attendent pour décharger la cargaison. Le bateau, après un instant d'arrêt — ce qui est un excellent moment à saisir, — porte sur la dernière vague, puis il s'échoue, et les groupes qui attendent se précipitent pour recevoir le poisson luisant tout éclaboussé d'eau de mer. — Soles vivantes, raies énormes, merlans, mulets rouges, et peut-être un ou deux congres. — Ce tableau ne se présente qu'à celui qui sait attendre. Cela se voit tous les jours et est facile à saisir.

Puis il y a la vente du poisson aux enchères sur la plage, le transport du poisson au marché, l'emballage en paniers ou en tonneaux, qui constitueut autant de sujets. De même, les enfants qui jouent sur la plage; mais ceci est si connu et a été fait si souvent que je ne crois pas nécessaire d'en parler encore.

# CHAPITRE VI.

## LE CIEL.

J'aimerais assez à commencer ce Chapitre par une proposition hardie qui ne rencontrera pas l'approbation de certains photographes. La voici : *La beauté des paysages photographiques les plus récents dépend en grande partie de l'introduction des ciels imprimés au moyen de négatifs séparés.*

Dans la première édition de *l'Effet artistique en Photographie,* j'avais jugé nécessaire de défendre sérieusement la nécessité des ciels dans les photographies, surtout lorsqu'on les imprime séparément au moyen d'un négatif spécial. Si je voulais encore en faire autant maintenant, il est probable que je ne provoquerais que le rire, parce que cette méthode d'ajouter le ciel est acceptée par tout le monde. L'usage d'une chose en Photographie a été généralement déterminé par la possibilité de l'abus de cette chose. La valeur d'une méthode quelconque, dans des mains adroites, a rarement été prise en considération.

On se posait cette question : est-il possible qu'elle conduise l'ignorant à faire mal? Mais si nous ne devions déterminer la valeur de chaque art que d'après le gâchis que peuvent produire ceux qui non seulement ne connaissent rien de mieux, mais ne semblent pas avoir la moindre aptitude à mieux apprendre, il n'y aurait alors pas le moindre progrès à faire dans ce monde.

Il m'est agréable de voir adopter généralement une méthode que j'ai toujours préconisée, mais ce qui gâte mon plaisir, c'est de constater que les mêmes bévues, engendrées par cette méthode, existent toujours.

C'est avec satisfaction que l'on constate que même les photographies de maisons à louer ont leur ciel naturel, mais il est vexant de s'apercevoir, comme je l'ai fait ce matin dans une gare

de chemin de fer, que toute une collection de ces photographies si utiles présentent le même ciel dans chaque épreuve, et cela sans que l'on ait tenu compte de la direction de la lumière.

Ainsi que je l'ai fait souvent remarquer, la Photographie doit rester dans les limites du possible. Je ne crois pas devoir expliquer qu'il est impossible que les mêmes nuages puissent exister sous la même forme dans les différentes parties de la terre ; il n'y a pas de miracle dans la nature qui puisse produire exactement le même effet de ciel dans des endroits séparés ou à des jours différents.

Mais cela n'est pas encore le comble : j'ai vu, dans des expositions, des photographies attribuées à des photographes différents et qui avaient toutes le même ciel. Il n'y a pas à le nier : ces photographes avaient tous acheté leurs négatifs de ciels, ils les avaient imprimés et envoyés sans vergogne à l'exposition sous leur propre nom. C'est de l'immoralité artistique!

Le ciel est la chose que nous voyons le plus souvent; il est presque inséparable de nous. Il nous est si familier que généralement nous ne lui accordons qu'une attention passagère.

« C'est une chose singulière, dit l'auteur des *Peintres modernes* (*Modern Painters*), que de constater combien les gens en général connaissent peu le ciel. C'est la partie de la création dans laquelle la nature semble, bien davantage que dans aucune autre de ses œuvres, avoir recherché le plaisir de l'homme, dans le but de parler à l'homme; et c'est précisément la partie dont nous semblons le moins tenir compte. Il n'est pas beaucoup d'autres œuvres de la nature dont chaque partie de l'organisme ne réponde à quelque but plus matériel et plus essentiel que le simple plaisir de l'homme. Mais si l'on n'attendait du ciel que sa fonction naturelle, il suffirait tous les trois ou quatre jours d'un gros vilain nuage noir chargé de pluie qui traverse le bleu et qui arrose bien toute la terre; le ciel pourrait redevenir absolument pur jusqu'à l'orage suivant, sauf à avoir peut-être un peu de rosée le matin et un peu de brouillard le soir. Et, au lieu de cela, il n'est pas un moment de notre existence où la nature ne produise scène sur scène, tableau après tableau, splendeur après splendeur, où elle ne travaille d'après les principes constants et raffinés de la beauté la plus parfaite; il est donc tout à fait certain que tout cela est fait pour nous, dans l'intention de nous procurer un plaisir

continuel. Et, n'importe où il est placé, aussi éloigné qu'il puisse se trouver des autres sources d'intérêt et de beauté, chaque homme peut jouir de ce qui se renouvelle constamment pour lui. »

Il reste beaucoup de parti à tirer de tout ce que cette pensée peut renfermer. Il y a encore de la place dans nos expositions pour des tableaux dans lesquels le ciel joue le rôle principal au lieu de n'être qu'un accessoire. J'en ai déjà parlé dans un précédent Chapitre; il ne me reste qu'à faire voir ce que l'on doit faire et surtout ce qu'il faut éviter.

Dans beaucoup de sujets, tels que les vues marines et les grandes étendues de terrain, il serait facile de prendre le ciel sur la même plaque que le paysage; dans les vues marines, cela devrait toujours se faire lorsqu'on observe de beaux effets.

Mais il est rare que, par ces moyens, l'on puisse obtenir les résultats les plus artistiques.

Tous les ciels que l'on observe dans la nature peuvent naturellement, dans une certaine mesure, convenir aux vues dont ils forment l'arrière-plan, mais il ne s'ensuit pas qu'ils soient toujours les plus pittoresques ou qu'ils soient la cause de l'effet artistique.

Par conséquent, tout ce que j'ai à dire en ce qui concerne l'obtention des ciels sur le même négatif que l'avant-plan, — seule chose logique et légitime, d'après ce que maintiennent certains critiques, — c'est de prendre les ciels avec le paysage, si on le peut; et s'ils forment un ensemble agréable, soyez satisfait et exposez votre tableau; mais si vous n'avez pas obtenu un effet artistique, alors le ciel doit être sacrifié et remplacé par un autre qui a plus d'aspect.

On a si souvent décrit la méthode pour obtenir des négatifs de ciel et pour les imprimer ([1]), qu'il n'est pas nécessaire d'entrer dans de grands détails à ce sujet; mais je recommanderai toujours de reproduire un beau ciel lorsque l'occasion s'en présente. Il importe peu que l'on n'en prévoie pas l'emploi immédiat; lorsque la collection existe, il est toujours facile de faire un choix.

Lorsque vous prenez un paysage, n'oubliez jamais le ciel.

---

([1]) *Voir* l'Ouvrage de H.-P. Robinson et du capitaine Abney intitulé *Silver Printing,* édité par Piper et Carter, à Londres.

C'était sinon une règle, tout au moins une tradition, parmi les anciens peintres, que le paysage devait occuper un tiers ou deux cinquièmes du tableau, et que la plus grande partie devait être consacrée au ciel. Ceci est surtout remarquable dans les tableaux de Wilson, de Cuyp, de Ruysdael, de Hobbema et de bien d'autres anciens maîtres. Mais les photographes ont trouvé qu'il valait mieux remplir presque complètement le tableau avec le sujet.

Les photographes de la première période étaient quelque peu obligés de tomber dans ce travers, à cause de la difficulté qu'ils avaient de traiter le ciel, et ils tâchaient d'en mettre le moins possible; mais nos méthodes modernes ont changé tout cela, et nous pouvons représenter le ciel aussi bien que toute autre partie de la nature. Cependant on persiste encore à suivre ce système de remplir l'espace avec le sujet en plaçant l'horizon très haut dans le tableau.

Qu'il me soit permis de recommander d'essayer d'autre chose. Choisissons un sujet sur un terrain plat ou bien ondulant légèrement, ainsi que cela se rencontre dans la plupart de nos prés; si l'on peut facilement trouver une figure, ou bien une vache, un mouton ou une charrette et un cheval, pour aider à compléter le tableau, tournons la chambre noire vers le soleil, en protégeant naturellement la lentille contre les rayons directs, et faisons un négatif qui occupe environ un tiers de la plaque. On trouvera que le soleil, en frangeant les bords supérieurs de toutes les formes, produit un effet nouveau et excellent. Si l'on imprime ce négatif un peu vigoureusement, en remplissant les deux autres tiers du tableau avec un négatif de ciel pris dans les mêmes conditions, — mais pas nécessairement au même moment, — si tout a été bien fait, on sera agréablement surpris par le résultat obtenu.

J'ai recommandé, dans ce premier essai, de tourner la chambre noire vers le soleil, parce que les nuages dans cette position sont souvent très beaux de formes, vigoureux en ombre et lumière, et, par conséquent, plus faciles à photographier; naturellement, il doit être entendu que le ciel est possible et généralement beau dans n'importe quelle de ses phases en ce qui concerne le soleil, depuis le matin jusqu'au crépuscule.

Il y a quelques précautions à prendre. La lumière doit toujours

tomber sur les nuages dans la même direction que sur le paysage. Il n'y a rien de plus absurde qu'un avant-plan éclairé de droite et un ciel éclairé de gauche. Ce sont ces manques de respect à la vérité qui jettent du discrédit sur notre art.

Le caractère du ciel doit être en rapport avec celui du paysage, et il doit s'accorder avec la vue et non pas être en opposition avec elle. Si les objets contenus dans la vue sont importants, le ciel doit être maintenu dans une gamme tranquille; mais si le sujet se compose d'un nuage remarquable, alors le paysage doit avoir peu d'importance.

L'état et le caractère des nuages varient avec l'altitude à laquelle ils se sont formés. Le ciel visible consiste en une série de formes systématiques de nuages, chacune ayant sa région propre et son caractère spécial.

Les ciels pris de haut ou bien vers le zénith ne peuvent être employés près de l'horizon. Outre la variation dans leur forme à des altitudes différentes, les nuages varient beaucoup suivant leur position dans le ciel; ceci est dû à l'effet de la perspective; et il y a certains nuages, tels que les cirrus, qui ne s'observent jamais que dans les régions élevées des cieux. On voit rarement, ou même jamais, des nuages bien définis près d'un horizon qui est bas; c'est ce qui se remarque plus particulièrement sur la mer.

Les formes des nuages sont d'un grand emploi, lorsqu'il faut aider ou corriger la composition. La grande variété de lignes, de formes, de masses de lumière et d'ombre que l'on rencontre dans une belle collection de négatifs de ciels, devrait mettre le photographe à même de produire des résultats présentables avec des éléments indifférents de paysages.

Il arrive quelquefois que les lignes de la composition d'une scène ne sont pas ce que désirerait l'artiste et qu'il n'est pas de choix du point de vue qui puisse améliorer l'arrangement. Un tableau de cette espèce peut être sauvé par l'emploi judicieux d'un ciel. On peut y introduire des lignes d'opposition et assurer l'équilibre.

Constable, qui faisait une de ses principales études de la peinture des ciels, écrivait à un de ses amis : « Le peintre de paysage qui ne fait pas de son ciel une partie très importante de sa composition, néglige de profiter d'un de ses plus grands avantages.

On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme une toile blanche suspendue derrière les objets. Certainement, si le ciel est encombrant, le tableau sera mauvais. Mais si on l'élude, c'est bien pis. Il sera difficile de donner un nom à une classe de paysages dans lesquels le ciel n'est pas la dominante, le régulateur de l'échelle et le principal organe du sentiment. »

Tout ceci doit être fait en connaissance de cause. Cette pratique arrivera facilement à celui qui observe, mais ce doit être par la connaissance de la nature aussi bien que par celle de l'art. J'estime qu'il est légitime que le photographe produise ses effets par tous les moyens, à condition qu'ils soient vrais et que les connaisseurs de la nature ne puissent en nier la vérité.

# CHAPITRE VII.

## DES ANIMAUX.

Un jour, Landseer demanda à Sidney Smith de poser pour faire son portrait. Smith, à qui l'on attribue de nombreux traits d'esprit, lui répondit : « Ton serviteur est-il donc un chien pour que tu lui fasses une telle demande? » Cela équivalait à dire qu'un grand peintre d'animaux ne pouvait rendre l'expression d'un visage humain.

Le temps viendra-t-il jamais où les différentes branches de la Photographie auront leurs professeurs spéciaux? Le photographe paysagiste pourra-t-il alors se vanter de faire également le portrait, de même que certains peintres paysagistes semblent s'enorgueillir de leur dessin de la forme humaine comme d'une chose exceptionnelle? Le photographe portraitiste sera-il jamais assez absorbé par sa spécialité pour ne pas trouver le temps de faire quelquefois du paysage ou de l'architecture? Si jamais on en arrive à devoir se spécialiser dans une branche de notre art, ce sera certainement le cas pour le photographe d'animaux.

De même que Mark Twain disait qu'il y a davantage dans un geai bleu que dans tout autre oiseau, on peut dire, au point de vue photographique, qu'il y a plus dans les animaux que dans le reste de la création. Si l'on veut arriver aux résultats les meilleurs, il faut faire une étude plus approfondie de ces *modèles* qu'il n'est nécessaire même pour l'animal supérieur, l'homme. On ne peut espérer saisir la meilleure expression d'un terrier écossais à la première entrevue : il en est de même pour un chat.

Sir Joshua Reynolds disait que c'était en dînant et en passant la soirée avec ses modèles, qu'il parvenait à en faire les portraits les plus réussis et les plus caractéristiques; de même, nous ne pouvons espérer réussir avec ce que nous appelons les brutes,

si nous nous présentons, la chambre noire à la main, comme des étrangers.

Il est peu d'animaux que l'on ne puisse photographier : MM. York et Dixon l'ont prouvé dans leurs merveilleuses photographies d'animaux faites au Jardin Zoologique de Londres; mais je n'ai pas à parler ici des bêtes féroces. Ce sont les animaux domestiques qui, vraisemblablement, retiendront l'attention des lecteurs auxquels je m'adresse.

Pour photographier les animaux, il faut une patience et un soin infinis; il en est qui sont plus difficiles que les autres. Il est très rare, par exemple, qu'un chat se laisse approcher par un étranger qui veut le photographier; de même, ce serait folie que de penser à prendre le chat dans un atelier, ou dans tout autre endroit qui ne lui est pas familier, et d'essayer d'en faire le portrait. De tous les animaux, c'est le chat qui souffre le moins qu'on le dérange de son « chez lui ».

Pour le chien, c'est différent. Il ne fait pas attention à l'endroit où on le photographie, à condition qu'on opère rapidement et sans beaucoup d'embarras. En règle générale, les grands chiens prennent la chose pour ainsi dire d'une manière indolente, contemplative, tandis que les petits chiens sont beaucoup plus difficiles : on dirait qu'ils veulent savoir tout ce que l'on fait, et il n'est pas facile de les faire rester dans les limites du foyer de l'objectif.

Il est difficile, en écrivant, de donner des conseils sur la manière de traiter les animaux que l'on doit photographier; mais, comme règle, on peut dire que les bruits violents, destinés à attirer l'attention des chiens, ont un effet diamétralement opposé. On éveille presque toujours l'attention du chien par un bruit très doux que l'on fait soit avec la bouche, soit en froissant un papier, soit en tapant doucement sur une table. C'est beaucoup dire, en réalité, que l'expression peut être provoquée par l'un ou l'autre de ces moyens. Cependant chacun sait l'influence des mots : « des rats! » sur des chiens de l'espèce terrier. Mais il ne faut recourir à ce stratagème qu'en désespoir de cause, car il n'est pas un terrier bien dressé qui puisse rester tranquille pendant longtemps, aussi obéissant qu'il puisse être, lorsqu'il entend les mots « des rats! » même si on les a prononcés très bas. Un chien

excité est un véritable ennui pour le photographe. Quelquefois on apaise le chien en le faisant boire ; mais il faut que l'eau soit donnée au moment de la pose, car cet effet disparaît rapidement. On peut encore calmer un chien en l'empêchant d'errer pendant quelque temps avant l'opération. On devrait voir bien plus de portraits caractéristiques de chiens, maintenant qu'on peut les saisir bien plus rapidement qu'auparavant.

De tous les animaux que l'on amène chez le photographe, c'est surtout le cheval que l'on voit le plus souvent. Tous ceux qui ont un cheval pensent que c'est le meilleur cheval que l'on ait jamais vu, et il faut faire son portrait. Il est heureux que ce soit un modèle commode. Le photographe n'a rien d'autre à faire que de s'assurer si la pose est facile — car même les chevaux peuvent poser — et si l'expression est bonne. Un cheval ne peut sourire, mais ce qui constitue son expression, c'est la pose de la tête et des oreilles. La seule chose à retenir, c'est, si possible, de montrer les quatre jambes. Il arrive souvent que l'une des jambes de devant cache l'autre, et de même pour les jambes de derrière : dans ce cas, le cheval a l'air d'être posé sur deux pieux. Un cheval qui se tient ainsi est fort laid, mais il y a une mode même dans la pose des chevaux, et dernièrement j'ai refusé de photographier une dame à cheval, parce que le domestique insistait pour que le cheval posât les jambes de niveau, ce qui, paraît-il, est le comble de l'élégance.

Généralement, les chevaux se tiennent tranquilles. Ils relèvent les oreilles et écoutent un bruit, tel que le froissement d'un journal ou un sifflet, presque aussi longtemps qu'on le désire. Il y a des chevaux turbulents que rien ne parvient à faire rester immobiles, mais heureusement ils ne sont pas nombreux. Il en est qui rongent continuellement leur frein, mais on peut quelquefois obvier à ce défaut en relâchant la gourmette.

L'ennui le plus réel provient de ce que les chevaux remuent constamment la queue pendant les chaleurs, lorsque les mouches les agacent. Le seul moyen de parer à cet inconvénient, c'est de faire la photographie du cheval par un jour froid et nuageux. Il convient également de ne pas poser le cheval en plein soleil : une lumière trop violente et l'ombre qu'elle donne pourraient compromettre la ressemblance.

Les animaux favoris des peintres sont les bestiaux. Les noms de Cuyp, Paul Potter, de Ward et de Cooper rappellent des triomphes dans l'art de peindre les animaux : ce sont là des générations passées ou qui passent. L'école moderne a ses admirateurs fervents, bien qu'elle diffère tellement de l'école qui l'a précédée qu'elle semble être presque un art nouveau. Mais, quelle que soit l'école qui les a produits, les tableaux qui contiennent des bestiaux et des moutons ont toujours la faveur du public anglais, grand amateur de la nature.

Il n'est pas encore venu à ma connaissance que les photographes aient montré au public rien de remarquable comme tableaux d'animaux. Si l'on en fait, on n'en a rien vu dans les expositions. M. Berkeley nous a montré un charmant petit tableau qu'il a appelé *Noon* (midi) : c'est un groupe de bestiaux dans un ruisseau. M. Gale a tiré un excellent parti des chevaux employés à l'agriculture. Quelquefois on rencontre quelques moutons dans un paysage. Mais nous n'avons pas encore de grand photographe d'animaux.

On pourrait cependant obtenir des tableaux superbes : il faudrait l'occasion, l'adresse et la patience. Le photographe qui veut réussir doit faire naître les occasions, et il doit posséder les deux autres qualités, ou bien il n'est pas en état de gagner grand'chose par la lecture de ce livre. Un séjour de quinze jours dans une ferme devrait être fructueux au point de vue photographique. Le moment où l'on trait les vaches est toujours un excellent sujet, qui est toujours nouveau, de quelque manière qu'on le traite. De même l'heure de la nourriture du bétail, des porcs, des moutons, des poulets, des pigeons, des canards, des oies, etc. : c'est pour ainsi dire sans limite.

Lorsqu'on prend des photographies d'animaux, ainsi que je viens de l'indiquer, il ne faut pas oublier que toute la préoccupation ne doit pas consister à faire le portrait d'un sujet difficile, mais bien de faire un tableau. Quelques personnes pensent que si l'on parvient à faire des animaux immobiles, on a obtenu tout ce que l'on peut désirer; mais ce n'est qu'un détail infime, car il y a la composition, la lumière et l'ombre, et tout ce qui fait un tableau, qu'il faut considérer. Un groupe de moutons dans une prairie tout unie, éclairée platement de face, composerait un



tableau fort médiocre, tandis que, vus d'un autre côté, la lumière effleurant le dos des animaux, les mêmes moutons pourront être fort pittoresques.

Les moutons sont des sujets dociles et très utiles dans un paysage; s'ils sont arrangés en ligne ou bien dans des positions qui ne se composent pas bien, en faisant quelques pas vers eux, ils se lèveront et regarderont de tous côtés, ce qui donne au photographe l'effet qu'il désire. S'ils avaient une tendance à se disséminer ou à fuir, un aide adroit parviendra à les grouper de nouveau, rien qu'en marchant autour d'eux; tandis qu'en imitant l'aboiement d'un chien, ou bien en sifflant, on leur donnera la vie et l'expression, sans les faire fuir de peur. L'illustration *It is a dog?* (Est-ce un chien?) a été obtenue de cette manière.

Les vaches en liberté sont moins commodes. Elles ont la manie de s'enfuir, mais on peut arriver à surmonter cette difficulté. Mais, que le sujet soit facile ou difficile à obtenir, n'exposez pas une plaque si l'effet n'est pas bon; le monde n'est déjà que trop encombré de photographies indifférentes.

# CHAPITRE VIII.

## VIEUX HABITS.

Lorsqu'on en a l'occasion, on ne devrait jamais négliger de recueillir de vieux vêtements qui ont un aspect pittoresque. L'ennemi d'Aladin, le magicien, lui offrait de nouvelles lampes en échange d'une vieille ; le magicien moderne, qui fait apparaître des tableaux par une autre sorte de magie, pourrait faire plus mal que de suivre l'exemple de son antique confrère.

Il m'arrive quelquefois d'être tenté de faire des affaires de cette manière, en apparence insensée, et de troquer un vêtement neuf pour une vieille défroque complètement usée qui ne vaut pas un franc. Il est singulièrement difficile, en matière de costumes, de trouver ce qui est pittoresque et ce que l'on désire, et plus difficile encore de se le procurer. Ceux qui portent de vieux vêtements pensent d'abord que vous voulez vous moquer d'eux et ils finissent par se figurer qu'il y a quelque chose qui a attiré l'attention et qui devrait faire monter le prix du marché. Il a fallu à un artiste de mes amis plusieurs heures et un long voyage pour acheter le gilet d'un marin.

Le vêtement est un trésor pour le peintre et, comme la valeur réside dans sa couleur, il a moins d'importance pour le photographe. Ce gilet était fait d'un velours primitivement bleu, mais qui, par l'usage et l'exposition à l'air, était devenu d'un bleu vert tout à fait harmonieux. Mon ami venait me voir à Tunbridge Wells ; il vit sur le quai de Charing Cross Station l'heureux possesseur de ce vêtement étonnant. Il le suivit dans une troisième classe fumeurs, entra en conversation, lui offrit du tabac et, après une longue causerie des plus diplomatiques, lui proposa d'acheter le vêtement tant convoité. Cela ne valait pas $1^{fr},50$ ; mon ami proposa $10^{fr}$. Le matelot pensa qu'il avait rencontré un fou ou

un millionnaire, peut-être les deux, et refusa de vendre à n'importe quel prix. On dépassa Tunbridge Wells sans que le marché fût conclu. Le peintre aurait dû s'arrêter, mais le vêtement était si attrayant, qu'il continua avec le matelot jusqu'à Hastings, où, à la fin, il finit par obtenir ce qu'il désirait.

Un artiste, qui s'était construit une maison de campagne seigneuriale, avait donné à toutes les femmes de sa paroisse un manteau rouge, afin que ces points de couleur vive ajoutassent du charme au paysage. Ne sachant pas l'origine de ces manteaux, j'essayai d'en acheter un et j'eus la clef du mystère qui m'avait à la fois intrigué et charmé. Le village n'était pas entièrement habité par des descendants du petit Chaperon Rouge; et la mode de ce manteau spécial ne s'était pas transmise de génération en génération comme le chapeau de haute forme qui se lègue de mère en fille dans le pays de Galles. L'artiste avait eu une idée heureuse : elle était cependant incomplète, car tous les manteaux avaient la même forme et la même couleur; ils manquaient de variété.

Au point de vue photographique, ce que l'on doit chercher à obtenir dans une collection de vêtements rustiques, ce n'est pas seulement le pittoresque, mais également la variété.

Il est plus difficile qu'on ne le suppose d'avoir un jeu de costumes pour les modèles; si l'on peut en réunir une grande variété, on finit par avoir une prédilection pour certains d'entre ces costumes et vêtements, et, alors ils reviennent sans cesse dans vos œuvres comme la tête de divers personnages dans les tableaux de quelques peintres.

Je sens avec regret que je tombe dans ce travers comme tout autre. Il y a une manière particulière d'arranger les différentes parties des costumes que j'adopte si souvent, que mes amis l'ont appelée ma marque de fabrique. Je ne désire pas signaler plus particulièrement en quoi cela consiste, parce que je suis persuadé que je m'en servirai encore.

Les costumes ne doivent pas être tout à fait exactement ce qu'ils doivent paraître dans le tableau fini. Il n'y a pas de raison au monde pour qu'un mouchoir ou un tablier blancs soient absolument blancs dans l'original, alors qu'ils ne donneraient pas un effet aussi agréable et se photographieraient beaucoup plus mal

que s'ils avaient été plongés au préalable dans une solution faible de café ou de toute autre teinture.

Outre les costumes, les manteaux, les tabliers, les mouchoirs et autres objets du même genre, les chapeaux et les bonnets donneront une grande variété d'effet. On peut acheter pour quelques sous des modèles de chapeaux de paille qui sont merveilleusement pittoresques, comme, par exemple, ceux qui sont tressés en jonc et que l'on appelle, en Angleterre, des chapeaux zoulous. Mais c'est le grand bonnet qui préserve du soleil qui est le plus caractéristique à la campagne. On le fait en toutes formes et toutes couleurs. Parfois un de ces chapeaux, de couleur claire, est précieux pour ressortir comme un point clair sur un fond sombre ; de même qu'on en prend un foncé pour l'opposer à un grand clair.

Lorsqu'on habille les modèles, il ne faut pas faire d'erreurs ; les figures doivent tellement ressembler à la chose réelle que l'œil d'un initié puisse seul faire la différence. Les costumes de fantaisie ne conviennent pas. Corydon et Phyllis, sortant d'un bal masqué, peuvent convenir comme ornement en porcelaine, ou sur la scène, mais ils ne seraient pas à leur place dans un paysage anglais.

Les bergers et les bergères, avec leurs agneaux mignons et leurs houlettes enrubannées, de même que les laitières d'opéra comique, appartiennent à une époque où l'art et la littérature étaient dans l'état d'abaissement et de convention le plus profond ; et l'on ne peut les faire renaître que dans les bouffonneries. J'insiste tout particulièrement sur ce point, parce que je ne puis m'empêcher de remarquer que, dans tous les essais que l'on a faits du genre de tableau auquel je consacre ce Chapitre, les figures ont généralement l'air guindées, trop préparées. Ceci n'est pas la faute de l'art, mais bien celle de l'artiste.

Comme complément des costumes et de tout ce qui tient à la toilette, il faut réunir une collection d'accessoires, tels que des paniers, des cruches, des bâtons, des râteaux, et toutes les nombreuses petites choses que l'on rencontre dans la vie rustique et qui donnent le motif du tableau.

Si l'on fait des marines, il faut toujours avoir des accessoires, tels que des filets, des pots, etc., qui vous appartiennent ;

alors vous êtes indépendant, car il n'est pas toujours facile d'emprunter ces objets au moment même où ils vous sont nécessaires.

Lorsque les gens sont occupés, ils ne peuvent pas toujours, malgré toute leur bonne volonté, vous prêter les outils avec lesquels ils travaillent.

Si vous voulez reproduire le moment de la fenaison, le temps, le vent, la lumière et tout ce qui fait le tableau peuvent être convenables; mais, lorsqu'on fait les foins pendant que le soleil luit, c'est une chose qui ne souffre pas de délai; et faneurs et faneuses sont trop occupés pour vous être agréables ou pour vous prêter leurs instruments; si vous emmenez vos modèles et tout ce dont ils ont besoin, vous pouvez consacrer tout votre temps à vos tableaux et espérer de bons résultats.

Il est un autre côté de la question du costume que je signalerai ici. Les scènes et les incidents de la campagne semblent mieux convenir que toute autre espèce de sujet aux besoins du photographe, surtout s'il a l'intention de traiter spécialement les figures. Il y a cependant des sujets, que l'on a quelquefois essayé de traiter, qui ne semblent pas devoir convenir à notre art. Nous sommes obligés de nous conformer aux faits ordinaires et nous devons nous maintenir dans les limites du possible. Un anachronisme n'est jamais excusable. Le photographe doit accepter les limites dans lesquelles son art le confine, et il ne doit représenter que les scènes ou les sujets qui peuvent exister de nos jours dans la nature. Faire endosser à un modèle un costume de l'ancien temps et donner à la photographie le nom de quelque personnage historique, c'est commettre un anachronisme. En peinture, c'est bien différent. Quoique le peintre se serve d'un modèle, il ne donne pas ou ne prétend pas vous donner un portrait exact de son modèle. On ne pense pas au moyen employé pour obtenir la peinture lorsqu'on la regarde, mais il est difficile d'échapper à cette première impression qu'une photographie est la reproduction absolue d'une scène ou d'une personne posée devant la chambre noire.

J'ai vu, par exemple, une photographie intitulée *Sir Roger de Coverley*. Nous savons tous que ce n'est pas le Sir Roger du *Spectator*, mais bien un portrait de M. Blank habillé plus ou

moins exactement comme l'était le vieux gentilhomme campagnard. On n'aurait rien pu dire si le tableau s'était appelé : « M. Blank dans Sir Roger de Coverley ».

Dans la première partie de ma carrière photographique, j'ai donné dans ce travers tout autant qu'un autre. Je ne savais pas mieux. Je n'hésitais pas à donner à mes modestes productions le nom de gens morts bien avant que l'on ne pensât à la Photographie, ou bien qui n'avaient jamais existé. Ophélie, Hélène, Mariana, tels étaient les noms que je profanais. Je reconnus bientôt mon erreur. Je ne suis pas de ceux qui prétendent ne pas lire les critiques, ou n'en pas tenir compte, et j'ai souvent été très reconnaissant envers les critiques, qui me fournissaient bien des idées.

Voici l'extrait d'un journal qui donnait une note sur l'Exposition de 1859 : c'est ce qui m'a fait ouvrir les yeux. Il est curieux de lire, après tant d'années, que mon premier succès fut aussi populaire qu'une chanson de Black Minstrel — quoique je n'en vendis pas une douzaine de copies et qu'il apparut dans les deux Expositions à Londres :

« Nous ne prétendons pas que l'on n'ait réuni une grande quantité de nouvelles photographies, mais simplement qu'il y en a beaucoup trop de vieilles. Pourquoi, par exemple, devons-nous être poursuivis par l'éternel *Fading Away,* qui devient rapidement une obsession aussi forte que celle d'une mélodie de Black Minstrel ou d'une chanson de rue ? Si M. Robinson désirait montrer au public quelques spécimens de l'adresse qu'il se suppose avoir pour traiter les sujets dramatiques ou poétiques, il aurait pu certainement penser à quelque scène nouvelle. Nous ne sommes pas certains que la *Mariana* de M. Robinson n'est pas nouvelle, mais nous sommes bien convaincus qu'elle n'évoquera à l'esprit de personne la *Mariana* de Tennyson. C'est tout simplement le portrait d'une jeune personne essayant de ressembler à Mariana et n'y réussissant pas. Chopolonin, un photographe russe, a envoyé, entre autres choses, un portrait de *Mlle Orecchia,* dans Léonore du *Trouvère,* qui est réussi à tous égards. Si M. Robinson avait été l'auteur de cette photographie, il l'eût, d'après son système, présentée sous le simple nom de *Léonore.* »

J'ai immédiatement fait mon profit de cette remarque et, depuis, je n'ai plus jamais donné à mes figures les noms de personnages historiques. Mais le particulier n'est pas le général, et je ne vois aucune objection à employer des noms bien connus, tels que ceux de Clarisse ou de Rosalinde, pour un tableau, si l'on n'a pas l'intention de faire représenter dans ce tableau un personnage donné, tel que la Clarisse de Richardson, ou la Rosalinde de Shakspeare.

# CHAPITRE IX.

## DU PORTRAIT FAIT EN DEHORS DE L'ATELIER.

Avant l'invention des plaques à la gélatine — dont la rapidité merveilleuse permet au photographe de réussir aisément des sujets, placés dans de certaines conditions, qui semblaient impossibles à rendre jusqu'alors, — l'art de faire le portrait sans atelier se réduisait à photographier en plein air; on sait tous les inconvénients que présentait cette manière d'opérer. Mais maintenant il n'est plus nécessaire d'avoir une lumière aussi abondante, grâce à l'emploi des plaques rapides. On peut faire très aisément des portraits dans une chambre, la seule lumière nécessaire provenant d'une fenêtre ordinaire. Il ne s'ensuit pas que les résultats soient le moins du monde inférieurs à ceux qui ont été obtenus dans l'atelier le mieux outillé. En réalité, j'ai vu des portraits et des groupes faits dans une chambre qui étaient de beaucoup supérieurs à ce que l'on appelle « le travail de tout premier ordre ». L'une des raisons de cette supériorité réside, peut-être, dans ce fait que ces productions étaient moins conventionnelles que celles des ateliers photographiques.

Il est une autre raison pour laquelle on obtient des résultats satisfaisants dans une chambre ordinaire : c'est le perfectionnement du goût qui se manifeste depuis quelques années. On admet maintenant une bien plus grande variété dans l'éclairage que dans les commencements de la Photographie. Auparavant, on demandait que la tête fût éclairée à peu près uniformément, on ne tolérait de l'ombre que tout juste ce qu'il en fallait pour donner du relief et de la rondeur, on ne voulait pas admettre un fond, s'il n'était absolument plat et tout uni. On considérait comme un axiome cette donnée : s'il y avait un point de forte lumière sur le front et en dessous du nez, l'éclairage était correct, et toute

autre qualité était sacrifiée à cette convention singulière. Maintenant, on admet tout et l'on admire, à condition que le portrait soit bien fait, quel que puisse être l'éclairage, soit que le visage semble rempli de gradations délicates, soit qu'il paraisse presque noir, comme dans certains effets exagérés de l'éclairage dit à la Rembrandt.

Nous allons considérer les diverses espèces d'effets qui peuvent être produits de cette manière.

Le système, le plus commode peut-être, pour faire un portrait avec la lumière d'une fenêtre ordinaire, c'est de ne faire paraître que la tête et les épaules. Il arrive souvent qu'il n'y a pas assez de recul pour l'appareil. On ne peut le placer assez loin du modèle pour obtenir un portrait en pied ou en trois quarts ; il faut alors se contenter de la tête. La chambre qui convient le mieux pour ce genre de portrait doit avoir une grande fenêtre d'un côté et, à angles droits avec celle-ci, une fenêtre plus petite. Dans une chambre de cette espèce, il est presque impossible de ne pas bien éclairer la tête. Le modèle doit être posé près de la plus grande fenêtre, et le store de l'autre fenêtre doit être arrangé de manière à admettre une lumière suffisante pour adoucir les ombres. On obtiendra, par cet arrangement, presque toutes les modifications d'ombre et de lumière.

Lorsqu'on n'a pas une seconde fenêtre à sa disposition, on peut beaucoup adoucir le côté du visage, placé dans l'ombre, au moyen de réflecteurs. On improvise un réflecteur très efficace et très facile à manier, en jetant un drap de lit ou une nappe blanche sur un chevalet; un écran peut servir également si on le recouvre de toile ou de papier blancs.

Il est un autre moyen d'obtenir un éclairage délicat sans l'emploi de réflecteur : on place le modèle dans une chambre à une distance de $3^{m}$ à $4^{m}$ de la source de lumière, la chambre noire est installée près de la fenêtre et dirigée vers le sujet suivant la diagonale de la chambre.

Les effets surprenants et hardis d'ombre et de lumière s'obtiennent plus facilement dans une chambre que dans un atelier; souvent ils se présentent d'eux-mêmes.

Les effets à la Rembrandt et tous ceux dans lesquels les ombres sont vigoureuses sont non seulement possibles, mais encore très

faciles à exécuter sans grande peine ; il faut avoir soin, en dirigeant l'objectif vers la fenêtre — ainsi que cela sera nécessaire pour ce genre de portraits, — de le protéger autant que possible contre les rayons de lumière directs, surtout si l'on se sert de plaques très sensibles. Il faut toujours se remémorer que les lentilles, dans une certaine mesure, agissent comme le ferait une fenêtre, aussi bien comme condenseur que comme réfracteur.

Lorsque la chambre est assez grande, il n'y a pas de raison pour ne pas y faire des groupes d'un grand effet. Un groupe de personnes posées dans une chambre, vaquant à leurs diverses occupations, sera bien plus naturel et plus agréable à l'œil que cet arrangement en pyramide régulière, qui semble être le seul moyen que connaissent les photographes, lorsqu'ils doivent grouper plusieurs personnes.

Je ne prétends pas dire qu'il ne doit pas y avoir d'arrangement ; je ne crois pas que l'on puisse réussir en ne comptant que sur le hasard. Mais il y a plus de chance d'obtenir un arrangement naturel dans une chambre que dans un atelier où l'espace est fort restreint.

Avec les plaques à la gélatine, il n'y a plus à vaincre la difficulté ordinaire d'avoir toutes les figures au foyer. Il n'est pas nécessaire d'employer un objectif à portrait à large ouverture, en vue d'obtenir le plus de lumière possible. On verra que les objectifs à paysage, — les rapides rectilinéaires ou les aplanats, par exemple, — permettront une pose suffisamment courte et couvriront la plaque sans restreindre le foyer à un seul plan.

Dans les portraits faits dans les intérieurs, on trouvera souvent que le fond naturel de la chambre est le meilleur; mais il faut éviter une ou deux choses et essayer d'en obtenir d'autres. Toutes les masses de lumière et la réunion d'un grand nombre de points lumineux ne valent rien comme fond. Par exemple, une gravure encadrée avec une large marge blanche aurait un effet très nuisible si elle se trouvait derrière la tête ; il en serait de même pour une cheminée en marbre blanc, ou une étagère garnie de porcelaines. Mais, si l'on parvient à adoucir l'éclat de ces accessoires, il n'y a pas d'inconvénient à les employer; la variété de forme et de ton dans le fond donne un grand charme au tableau.

La plupart des papiers de tenture forment un excellent fond,

mais ceux qui ont un dessin trop exagéré ne peuvent convenir. Il ne doit y avoir rien de criard dans la composition ou le clair-obscur. La connaissance de l'art est devenue si générale parmi les photographes qu'il est peut-être inutile que j'insiste aussi fortement sur ces différents points. Je n'ai donc plus à dire que l'on doit essayer d'éviter l'uniformité et de produire de la variété dans l'ombre et la lumière derrière la tête. Il n'est rien qui donne un meilleur effet et autant de relief qu'un fond qui est obscur derrière le côté éclairé de la tête, et clair derrière le côté ombré. On produit facilement cet effet de la manière suivante.

Un simple écran à deux feuilles est placé derrière le modèle ; la lumière de la fenêtre tombe sur la feuille derrière le côté ombré de la tête, en laissant l'autre feuille dans l'ombre. C'est le meilleur arrangement que je connaisse, s'il s'agit d'improviser un fond. Cependant il n'y a pas le moindre doute qu'un fond convenablement peint et dégradé vaut mieux que toute autre chose, parce que cela permet au photographe de placer sa lumière et son ombre exactement où cela lui convient le mieux pour obtenir l'ampleur et l'effet artistique.

# CHAPITRE X.

## POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES D'UN TABLEAU.

Dans son *Sketcher's Manual* (Manuel du Dessinateur), Howard consacre un Chapitre curieux aux points forts et aux points faibles d'un tableau. J'ai déjà fait remarquer que le centre est la partie la plus faible. Les notes qui suivent peuvent intéresser le lecteur et lui être de quelque utilité dans l'arrangement de ses compositions.

« Les points faibles sont ceux qui se trouvent à distance égale de l'une des deux lignes de délimitation ou des coins du tableau.

» Les points forts sont ceux qui sont à des distances inégales des lignes de délimitation et des coins.

» Tout point qui paraît être à égale distance de l'un des coins ou lignes de délimitation (soit le haut, le bas ou le côté), et de toute autre ligne de délimitation ou coin, est faible : il constitue une situation qui ne peut convenir au sujet ou aux points d'effets. Les plus faibles sont ces situations qui sont équidistantes des lignes de sommet et de base, ou des deux lignes de côté.

» Le point central est le plus faible de tous les points, et, dans une certaine mesure, ces derniers augmentent en vigueur et en valeur en s'éloignant du centre.

» Mais toute situation n'est pas un point fort, parce qu'elle peut être à distances inégales des lignes de délimitation et des coins. Les inégalités dans la distance doivent avoir entre elles une proportion mathématique comme un et deux tiers, deux et trois cinquièmes.

» Les points seront les plus forts ou les mieux adaptés à recevoir le sujet, s'ils sont distants des quatre lignes de délimitation et des quatre coins, à des degrés les plus variés, tout en ayant une proportion mathématique entre les distances, comme un

tiers de la base, deux cinquièmes d'un côté, trois septièmes d'un côté, quatre dixièmes d'un autre, et ainsi de suite dans les relations possibles qu'il peut y avoir entre les coins opposés, les deux coins supérieurs, ou les deux inférieurs, ou le supérieur et l'inférieur, ou le supérieur et l'inférieur du même côté, les deux côtés, ou le sommet et la base. »

La dernière partie de cette définition est quelque peu abstraite et peut prêter à confusion, mais elle contient cependant une idée. L'objectif, c'est d'éviter l'uniformité et d'obtenir la variété dans la composition.

Dans une Note lue devant l'*Edinburgh Photographic Society,* M. Norman Macbeth — une grande autorité en matière d'art, qui prend un intérêt actif à la Photographie — donne des exemples basés sur les divisions que nous avons citées : ces exemples doivent être présents au souvenir des lecteurs des journaux photographiques, et je ne crois pouvoir mieux faire que d'adopter ces remarques sur les divisions.

« Après avoir décidé de la largeur du tableau — quelle qu'elle puisse être, — on en fait le carré. Une diagonale tracée d'un coin à l'autre détermine la longueur du tableau.

» Ce rapport de la largeur à la longueur convient à presque tous les sujets qui demandent une forme soit verticale, soit horizontale. C'est ainsi qu'il arrive que le format *demi-plaque,* employé dans la chambre noire, est aussi près que possible des proportions relatives.

» La diversité dans l'unité étant l'un des éléments essentiels de la bonne composition, la méthode pour l'obtenir réside dans la détermination de certaines subdivisions du champ, faites dans le sens horizontal et dans le sens vertical; chaque intersection des lignes constitue un point qui sera expressif, si l'on y établit une partie du tableau.

» Si l'on divise le champ en deux parties égales dans chaque sens, l'intersection des lignes se trouvera au centre; ce point, que l'on pourrait croire en évidence, n'est pas expressif néanmoins, parce qu'il est trop précisément équilibré de chaque côté. Si l'on divisait de nouveau, les deux côtés ne produiraient pas d'intersections convenables ou expressives, car cela tiendrait à un équilibre trop égal des parties.

» Afin de trouver les parties expressives d'un champ, au lieu de le diviser en nombres égaux, tels que deux, quatre, six ou huit, divisez-le en nombres inégaux ou impairs, tels que trois, cinq ou sept, et vous obtiendrez les points à chaque intersection qui se composent facilement et sont toujours expressifs.

» Ayez toujours présent à l'esprit que le centre du champ en est le point le plus faible. Si l'on y place un objet, surtout dans un paysage, on divise le sujet et l'on fait surgir un conflit d'intérêt entre les deux côtés, et cela de telle manière que, s'il y a des points d'intérêt de chaque côté, l'œil est distrait et mis à la tor-

Fig. 8.




ture. Afin d'éviter ce défaut et pour donner de l'expression aux parties importantes d'un paysage ou d'une figure, je les regarde au travers d'un morceau de verre — format demi-plaque — divisé en trois parties dans chaque sens, et je place autant que possible les points d'intersections sur les parties du sujet qui sont importantes. Les mêmes lignes peuvent être tracées sur le verre dépoli lorsqu'il a les proportions que je viens de donner. Ce moyen permet au photographe de placer les intersections sur ces parties spéciales du tableau — telles qu'une ruine, un arbre, une rivière, un bateau, un groupe d'animaux, une figure, des parties importantes d'architecture et les intérieurs en général. »

Il ne faut pas employer dans le même tableau deux points forts qui correspondent. Par exemple, dans l'illustration *fig.* 8, le point fort A est occupé par l'arbre, qui forme l'objet principal;

le point correspondant B ne doit pas être occupé par un objet de la même valeur, mais en C peut se trouver un objet principal — dans ce cas, c'est une ruine — qui équilibre l'autre. En poussant plus loin la subdivision, on obtiendrait d'autres points forts aux intersections, la position de la figure étant déterminée par l'intersection du coin du bas.

Cette méthode de division, en vue de trouver les points forts et les points faibles d'un tableau, devient purement fantaisiste si on la pousse jusqu'à ses limites extrêmes. Mais si le principe est appliqué largement, cela permettra de donner de la variété à la composition.

# CHAPITRE XI.

## CONCLUSION.

Dans les Chapitres précédents, j'ai essayé de montrer comment on peut faire des photographies artistiques et comment il est possible de suivre les lois de l'art même avec les éléments les plus inertes, qui sont généralement le lot du photographe. J'ai engagé les photographes à apprendre les lois de la composition, de la lumière et de l'ombre, afin que ces règles puissent les aider à arranger les sujets, lorsqu'un arrangement est possible; je veux aussi que les photographes soient à même de voir et d'apprécier convenablement un beau sujet lorsqu'il s'en présente un devant leurs yeux.

Avant toutes choses, je désire que chacun acquière ce savoir profond et sain, seul moyen de vaincre une hésitation, qui est le résultat du manque de discernement entre ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. Malheureusement, cette ignorance est encore beaucoup trop générale parmi les photographes.

Nombreux sont ceux qui se figurent qu'en consacrant beaucoup de temps et de réflexion à considérer un sujet, ils arriveront à la perfection; ils perdent de vue ce fait que ce n'est pas la quantité, mais la qualité de la pensée qui profitera au tableau sur lequel cette pensée s'est concentrée.

La Photographie comprend une grande variété de sujets, et il n'est pas facile de dire ce qui est en dehors des ressources de notre art. Mais il est bon de savoir, de juger en un instant, ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter. Certaines choses sont difficilement possibles, mais ne valent pas la peine d'être faites. L'on peut, par exemple, photographier une vue au moyen de la lumière de la lune seulement; mais, si nous devons en juger par les résultats artistiques, cela n'en vaut pas la peine.

Cependant il n'y a rien peut-être dans la nature de plus charmant que le clair de lune. Un article rare a quelquefois de la valeur à cause de sa rareté. Une certaine eau-forte de Rembrandt, sans aucune ombre sur la nappe de la table, a bien plus de valeur que d'autres épreuves de la même gravure à un état d'achèvement plus complet. Mais il ne s'ensuit pas que nous devons admirer davantage une vue, parce que l'endroit d'où elle a été prise était d'un accès difficile; la difficulté en effet n'engendre pas la beauté. Parfois les plus admirables sujets se présentent à nos portes, mais, comme ils sont si près de nous, nous ne les voyons pas facilement.

Il est bon, par conséquent, de reconnaître la beauté, quand nous la voyons, et l'étendue et les limites de l'art au moyen duquel nous essayons de donner une représentation de cette beauté.

Ceux qui n'ont en vue que la perfection complète finissent généralement par atteindre la monotonie, qui, en matière d'art comme en bien d'autres choses, est un péché irrémissible. Il fut un temps où la pompeuse perfection de la poésie du Docteur Johnson était admirée, mais un monde devenu plus raisonnable préfère quelque chose de plus naturel et, peut-être, de moins parfait.

En matière d'art, mieux vaut s'arrêter à ce qui est possible ou même facilement possible, que de lutter avec l'inaccessible et d'échouer ensuite. Ce que le photographe doit faire, c'est de considérer si son sujet est bon; lorsqu'il aura tout tenté pour cela en plaçant ses figures, qu'il aura supprimé tout ce qui le gêne, lorsqu'il aura tout essayé pour arriver à l'effet artistique (mais tout cela doit être décidé ou fait d'abord), il pourra alors exposer immédiatement sa plaque. Qu'il se garde bien de remettre la chose à un autre moment, d'hésiter, ou bien d'essayer d'améliorer encore quand il a la conviction que son sujet est bon. Qu'il se rappelle que ce mot *bon* signifie *très bon;* et si cela est, il peut être certain que tout changement nouveau ne pourra que gâter l'effet obtenu.

Il y a des photographes de paysages, ainsi que je viens de le faire remarquer, qui ne sont jamais contents, qui hésitent constamment, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, et semblent

ne pouvoir arriver à décider le point où ils placeront leur appareil. C'est ainsi qu'on perd souvent toute chance d'obtenir des résultats fructueux. Le vent peut s'élever, le soleil s'obscurcir; et si le paysage comporte des figures, les modèles se fatiguent. Il vaut mieux négliger certaines choses sans importance que de perdre l'esprit du tableau.

Il y a également d'autres photographes qui ne s'inquiètent que de la précision du foyer dans leurs négatifs; ils oublient que cette qualité optique détruit l'aspect naturel que toutes les photographies devraient avoir, cet effet de la lumière du jour, préoccupation constante de tous les vrais artistes, peintres ou photographes. Je suis heureux de voir que ce souci de l'exactitude rigoureuse du foyer passe de mode; on ne considère plus maintenant une définition excessive comme la gloire principale du photographe. Je déteste, tout autant que personne, ce genre de photographie faite sans soin, mais lorsque j'entrevois la possibilité d'obtenir un effet plus atmosphérique, en sacrifiant la définition, je n'hésite pas un moment à faire ce sacrifice. Il est des cas dans lesquels un tableau peut avoir une pose trop courte, en mettant à part la question de savoir si la pose a été suffisante au point de vue photographique.

Si un objet qui se meut est photographié en un plus court espace de temps qu'il n'en faut à l'œil pour le voir, l'effet est ridicule et contre nature. M. Muybridge en a donné la preuve dans ses curieuses photographies de chevaux et d'autres animaux en pleine course; ces photographies montrent ces animaux dans des positions qui n'ont jamais été vues par des yeux humains. En essayant de prouver que les artistes sont dans le faux au point de vue scientifique, M. Muybridge a démontré qu'ils sont dans le vrai au point de vue artistique. Je pense que tous les artistes admettront qu'il y a plus de vie et de mouvement dans un tableau de vagues, qui montre quelque signe prouvant le mouvement, que dans la représentation d'une mer entièrement immobilisée par la gelée.

On a très bien dit : « Si l'art consiste à être la reproduction rigoureusement exacte du détail, la forme la plus élevée de l'art réside dans la pétrification de la nature, et les figures de cire d'un musée anatomique sont plus belles, au point de vue artistique,

que les marbres de Phidias et de Praxitèle. » Ceci n'est pas un simple fait : c'est une vérité plus élevée.

Je viens de dire qu'il vaut mieux négliger certaines choses accessoires que de perdre l'esprit du tableau. Il y a d'autres choses, outre l'abandon de la précision du foyer, par lesquelles un tableau peut « souffrir et devenir plus fort ». Comme exemple à l'appui de ce que je viens de dire, je vais terminer en racontant une petite anecdote.

Il y a quelque temps, je me trouvais dans l'atelier d'un peintre, membre de l'Académie : il était à l'œuvre. Sur le chevalet se trouvait un grand tableau poussé fort loin, d'un grand fini. Le sujet consistait en un groupe de jeunes filles assises au bord d'un ruisseau. A l'avant-plan se trouvaient des masses de feuillage, de fleurs et de gazon, peintes avec un extrême souci de détail.

Je trouvai le peintre occupé à gratter certaines parties de son œuvre, qui avaient dû lui coûter plusieurs jours de travail. Je lui demandai ce qu'il faisait. Je considère que sa réponse fut de celles qui vous apportent toujours un enseignement précieux : « J'essaie maintenant de voir comment je puis me passer de tout ce détail. »

Il avait trouvé que la précision, le fini dans les choses accessoires détruit la simplicité, et la simplicité est une des plus précieuses qualités de l'art.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

# TABLE DES MATIÈRES

## DE LA SECONDE PARTIE.



## ILLUSTRATIONS.



6457 B. — Paris, Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Gr.-Augustins.

## BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

**BERNARD** (J.) et **TOUCHEBEUF** (L.). — **Petits clichés et grandes épreuves.** *Guide photographique du touriste cycliste.* In-18 jésus; 1898 .......... 2 fr. 75

**COURRÈGES** (A.), Praticien. — **Le portrait en plein air.** In-18 jésus, avec figures et 1 planche en photocollographie; 1898...... 2 fr. 50 c.

**COURRÈGES** (A.), Praticien. — **Ce qu'il faut savoir pour réussir en Photographie.** 2e édition, revue et augmentée. Petit in-8, avec une planche photocollographique; 1896 .......... 2 fr. 50 c.

**COURRÈGES** (A.), Praticien. — **La retouche du cliché. Retouche chimique, physique et artistique.** In-18 jésus ; 1898........ 1 fr. 50 c.

**COURRÈGES** (A.), Praticien. — **Impression des épreuves sur papiers divers par noircissement direct, par impression latente et développement.** In-18 jésus avec figures; 1898 .......... 2 fr.

**DAVANNE.** — **La Photographie. Traité théorique et pratique.** 2 beaux volumes grand in-8, avec 234 figures, se vendant séparément :

Ire Partie : *Notions élémentaires. — Historique. — Épreuves négatives. — Principes communs à tous les procédés négatifs. — Épreuves sur albumine, sur collodion, sur gélatinobromure d'argent, sur pellicules, sur papier.* Avec 2 planches spécimens et 120 figures; 1886 .......... 16 fr.

IIe Partie : *Épreuves positives : aux sels d'argent, de platine, de fer, de chrome. — Épreuves par impressions photomécaniques. — Divers : Les couleurs en Photographie. Épreuves stéréoscopiques. Projections, agrandissements, micrographie. Réductions, épreuves microscopiques, notions élémentaires de Chimie, vocabulaire.* Avec 2 planches spécimens et 114 figures; 1888 .......... 16 fr.

Un *Supplément* mettant cet important Ouvrage au courant des derniers travaux est en préparation.

**DONNADIEU** (A.-L.), Docteur ès Sciences, Professeur à la Faculté catholique des Sciences de Lyon. — **Traité de Photographie stéréoscopique** Grand in-8, avec figures et atlas de 20 planches stéréoscopiques en photocollographie; 1892 .......... 9 fr.

**FOURTIER** (H.). — **Dictionnaire pratique de Chimie photographique** contenant une *Étude méthodique des divers corps usités en Photographie,* précédé de *Notions usuelles de Chimie* et suivi d'une *description détaillée des manipulations photographiques.* Grand in-8, avec figures; 1892 .......... 8 fr.

**FOURTIER** (H.). — **Les Positifs sur verre.** Théorie et pratique. *Les positifs pour projections. Stéréoscopes et vitraux. Méthodes opératoires. Coloriage et montage.* Grand in-8, avec figures; 1892..... 4 fr. 50 c.

**FOURTIER** (H.), **BOURGEOIS** et **BUCQUET.** — **Le Formulaire classeur du Photo-club de Paris.** Collection de formules sur fiches, enfermées dans un élégant cartonnage et classées en trois Parties : *Phototypes, Photocopies et Photocalques, Notes et renseignements divers,* divisées chacune en plusieurs Sections.

Première Série; 1892 .......... 4 fr.
Deuxième Série; 1894 .......... 3 fr.

**FOURTIER (H.). — La pratique des projections.** *Etude méthodique des appareils. Les accessoires. Usages et applications diverses des projections. Conduite des séances.* 2 volumes in-18 jésus, se vendant séparément :

Tome I : *Les appareils,* avec 66 figures; 1892.......... 2 fr. 75 c.

Tome II : *Les accessoires. La séance de projections,* avec 67 figures; 1893.......................................... 2 fr. 75 c.

**FOURTIER (H.) et MOLTENI (A.). — Les projections scientifiques.** *Etude des appareils, accessoires et manipulations diverses pour l'enseignement scientifique par les projections.* In-18 jésus de 300 pages, avec 113 figures; 1894.

Broché........... 3 fr. 50 | Cartonné......... 4 fr. 50

**FOURTIER (H.). — Les tableaux de projections mouvementés.** *Études des tableaux mouvementés; leur confection par les méthodes photographiques. Montage des mécanismes.* In-18 j., avec fig.; 1893. 2 fr. 25 c.

**FOURTIER (H). — Les Lumières artificielles en Photographie.** *Étude méthodique et pratique des différentes sources artificielles de lumière,* suivie de *Recherches inédites sur la puissance des photopoudres et des lampes au magnésium.* Grand in-8, avec fig. et 8 pl.; 1895. 4 fr. 50 c.

**HORSLEY-HINTON. — L'Art photographique dans le paysage.** *Étude pratique.* Traduit de l'anglais, par H. Colard. Grand in-8 raisin, avec 11 planches; 1894........................................ 3 fr.

**HORSLEY-HINTON (A.)**, Auteur de *L'art photographique dans le paysage*, etc. — **La Platinotypie.** *Traité pratique.* Traduit de l'anglais par G. Devanlay. In-18 jésus avec figures et spécimens; 1898. 1 fr. 50 c.

**LONDE (A.)**, Directeur du Service photographique et radiographique à la Salpêtrière (Clinique des maladies du système nerveux), Lauréat de l'Académie de Médecine, de la Faculté de Médecine de Paris, Officier de l'Instruction publique. — **Traité pratique de Radiographie et de Radioscopie.** *Technique et applications médicales.* Grand in-8 avec 113 figures; 1899........................................ 7 fr.

**LONDE (A.)**, Directeur du Service photographique de la Clinique des maladies du système nerveux (Hospice de la Salpêtrière), Secrétaire général adjoint de la Société française de Photographie, Président de la Société d'excursions des amateurs de Photographie, Officier de l'Instruction publique. — **Traité pratique du développement.** Etude raisonnée des divers révélateurs et de leur mode d'emploi. 3e édition. In-18 jésus, avec figures; 1897................................ 2 fr. 75 c.

**LONDE (Albert). — Traité pratique du développement. Étude raisonnée des divers révélateurs et de leur mode d'emploi.** 3e édition, entièrement refondue. In-18 jésus, avec figures; 1898...... 2 fr. 75 c.

**PUYO (C.). — Notes sur la Photographie artistique.** Texte et illustrations de l'auteur. In-4 raisin, avec 11 héliogravures de Dujardin hors texte et 39 phototypogravures dans le texte; 1896........... 10 fr.

Il reste quelques exemplaires sur japon avec planches également sur japon............................................... 20 fr.

*Une planche spécimen est envoyée franco sur demande.*

26237 Paris. — Imprimerie GAUTHIER-VILLARS, quai des Grands-Augustins, 55.

## LIBRAIRIE GAUTHIER-VILLARS,

QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 55, A PARIS (6e).

---

**BALAGNY** (George), Docteur en droit, Président de la Société d'études photographiques. — **Hydroquinone et potasse.** *Nouvelle méthode de développement à l'hydroquinone pour négatifs sur glaces et sur papiers pelliculaires.* 2e édition, revue et augmentée. In-18 (19-12); 1895. 1 fr.

**BELIN** (Édouard). — **Précis de Photographie générale.** 2 volumes in-8 (25-16), se vendant séparément.

Tome I. *Généralités. Opérations photographiques.* Volume de VIII-246 pages, avec 95 figures; 1905.............................. 7 fr.

Tome II. *Applications scientifiques et industrielles.* Volume de 233 pages avec 99 figures et 10 planches; 1905................ 7 fr.

**BERGET** (Alphonse), Docteur ès Sciences, Attaché au Laboratoire des Recherches physiques de la Sorbonne. — **La Photographie des couleurs par la méthode interférentielle de M. Lippmann.** 2e édition entièrement refondue. In-18 (19-12) avec 28 figures; 1901. 1 fr. 75 c.

**FABRE** (Charles), Docteur ès Sciences, auteur de l'*Aide-Mémoire de Photographie.* — **Traité encyclopédique de Photographie.** 4 volumes in-8 (25-16), avec 724 figures et 2 planches; 1889-1891....... 48 fr.

Chaque volume se vend séparément 14 fr.

*Des Suppléments, destinés à exposer les progrès accomplis, viennent compléter ce Traité et le maintenir au courant des dernières découvertes.*

**Ier Supplément (A).** In-8 (25-16) de 400 pages, avec 176 fig.; 1892. 14 fr.

**IIe Supplément (B).** In-8 (25-16) de 424 pages, avec 221 fig.; 1898. 14 fr.

**IIIe Supplément (C).** In-8 (25-16) de 424 pages, avec 215 fig.; 1902. 14 fr.

**IVe Supplément (D).** In-8 (25-16) de 414 pages, avec 151 fig.; 1906. 14 fr.

Les huit volumes se vendent ensemble 96 fr.

**FOURTIER** (H.). — **Les positifs sur verre.** Théorie et pratique. *Les positifs pour projections. Stéréoscopes et vitraux. Méthodes opératoires. Coloriage et montage.* 2e édition. In-16 (19-12) de 188 pages, avec 12 figures; 1907.......................................... 2 fr. 75 c.

**FOURTIER** (H.). — **Dictionnaire pratique de Chimie photographique** contenant une *Étude méthodique des divers corps usités en Photographie,* précédé de *Notions usuelles de Chimie* et suivi d'une *description détaillée des manipulations photographiques.* In-8 (25-16), avec figures; 1892.................................................. 8 fr.

**MERCIER** (M.). — **Conseils aux amateurs photographes.** In-16 (19-12) de VI-144 pages; 1907.......................... 2 fr. 75 c.

**WALLON** (E.), Professeur de Physique au Lycée Janson de Sailly. — **Traité élémentaire de l'objectif photographique.** In-8 (25-16), avec nombreuses figures; 1891.................................... 7 fr. 50 c.

**WALLON** (E.), Professeur au Lycée Janson de Sailly. — **Choix et usage des objectifs photographiques,** 2e édition (avec 25 fig.). In-8 (19-12).

Broché.......... 2 fr. 50 c. | Cartonné............ 3 fr.

---

42120 Paris. — Imprimerie GAUTHIER-VILLARS, 55, quai des Grands-Augustins.